Alina Geanina Ionescu

Icoane pe lemn Icoane pe sticlă

Cercetare Restaurare Valorificare



Alina Geanina Ionescu

ICOANE PE LEMN
ICOANE PE STICLĂ

CERCETARE - RESTAURARE - VALORIFICARE

Editura „ASTRA Museum"
ISBN 978-606-8520-86-5

dr. Alina Geanina Ionescu

ICOANE PE LEMN
ICOANE PE STICLĂ

CERCETARE - RESTAURARE - VALORIFICARE



Editura „ASTRA Museum"
Sibiu, 2014

CD-ROM

Colaboratori:
Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu
Mitropolia Ardealului şi Arhiepiscopia Sibiului

Sponsor: Kapsch România



Coperta I: detalii înainte şi după restaurare - icoană pe lemn *Deisis*, nr. inv. 972 AOR
Coperta IV: detaliu semnătură *Iacov* - icoană pe lemn *Deisis*, nr. inv. 972 AOR

Foto: Alexandru Olănescu
Grafică copertă I şi IV: Alina Geanina Ionescu
DTP interior: Alina Geanina Ionescu
DTP copertă şi prelucrare imagini: Liliana Oprescu

TIPOGRAFIA PrintATU.ro
Sibiu
e-mail: niu@printatu.ro
www.printatu.ro

Editura „ASTRA Museum”
ISBN 978-606-8520-86-5

Cuvânt înainte

Este de notorietate faptul că vastul patrimoniu artistic al ţării noastre este departe de a fi valorificat muzeistic integral. Se află în depozitele muzeelor şi în colecţiile unor instituţii ecleziastice adevărate comori cvasi-necunoscute de public şi adesea necercetate de specialişti. Tocmai un asemenea ansamblu de opere de artă este dat la iveală şi pus în valoare sub forma acestui volum *Icoane pe lemn şi icoane pe sticlă. Cercetare - Restaurare - Valorificare,* semnat de Alina Geanina Ionescu.

Pictoriţă de talent, cum s-a putut constata într-o expoziţie personală organizată în sala Bibliotecii Academiei Române, specialistă cu o bogată activitate în domeniul restaurării şi conservării operelor de artă, autoarea prezentei lucrări şi-a propus şi a izbutit să abordeze, aşa cum se va convinge cititorul studiului introductiv, pe solide baze teoretice întreaga problematică a restaurării, conservării şi valorificării icoanelor ca gen artistic văzut în toată specificitatea sa de sorginte bizantină sub aspectul compoziţiei, al perspectivei, desenului şi cromaticii. Şi nu doar atât. Semnificaţiile simbolice profunde, rolul icoanelor ca obiecte de cult au stat de asemenea în atenţia acordată interpretării conţinutului spiritual al imaginilor înfăţişate. Iar în această privinţă este de relevat dăruirea, am spune devoţiunea cu care autoarea se consacră muncii laborioase de restaurare a unor opere pe care trecerea implacabilă a timpului a pus pecetea degradării fizice şi a alterării chimice a culorilor. Şi, cum stăpâneşte în mod suveran întregul arsenal al mijloacelor tehnice din domeniile radiografiei, analizei chimice a pigmenţilor, grundurilor, lianţilor, vernis-urilor etc., autoarei nu i-a fost greu să pună adesea diagnosticul exact pentru ca apoi să aplice soluţiile adecvate în intervenţiile menite să însănătoşească operele în suferinţă. Aşa se face că, trecând de la teorie la practică, autoarea ne-a demonstrat în câteva studii de caz, precum cel al icoanei „Deisis", cum o operă înecată în materie ancrasată, devenită aproape opacă, a fost trezită la o nouă viaţă în toată armonioasa strălucire a culorilor. Ba mai mult, odată cu îndepărtarea stratului ce obtura imaginea, spre bucuria restauratoarei şi a noastră, a fost dată la iveală şi iscălitura meşterului zugrav, acel Iacov Zugravul pe care autoarea îl bănuia pe baza analogiilor stilistice cu alte icoane pictate de acesta. De fapt, atribuirea multor icoane, din patrimoniul Mitropoliei ardelene şi cel al Complexului Naţional Muzeal ASTRA, unor zugravi deja cunoscuţi, operaţie făcută pe baza unui studiu comparativ complex constituie încă un merit al demersului întreprins de autoare.

Şi astfel, cum sugeram la început, Geanina Ionescu a realizat ca teoretician şi practician deopotrivă o lucrare complexă, edificatoare asupra talentului, priceperii, pasiunii şi puterii sale de muncă pentru care merită toată admiraţia şi gratitudinea.

Vasile Florea

V. Florea

Bidimensionalitatea personajelor biblice

Pliniu cel Bătrân spunea în *Istoria naturală* (XXXV, 14), că se cunosc puţine lucruri despre începuturile picturii, însă este sigur că „pictura s-a născut atunci când umbra omului a fost pentru prima oară circumscrisă de linii”[1].

În secolul I, umbra a fost „integrată în spaţiul unei reprezentări complexe, sugerând cea de-a treia dimensiune - volumul, relieful, corpul”[2].

Interesaţi de proiecţia umbrei au fost cei care au studiat optica medievală, artiştii aceleiaşi epoci ignorând acest aspect. Umbra a ajuns să fie studiată cu seriozitate de către pictori după descoperirea perspectivei.

Descoperirea faptului că umbra este indispensabilă trupului a avut o influenţă puternică asupra Renaşterii timpurii. Pentru exemplificare menţionăm polipticul pictat de Giovanni di Paolo în 1436 şi distrus în urma unui incendiu din secolul al XVII-lea. Au supravieţuit câteva părţi ale predelei, din care amintim „Fuga în Egipt” (tempera pe lemn 50x50,7 cm)[3].

În această pictură de mici dimensiuni, artistul a folosit două modalităţi tehnice distincte. Reprezentarea plată, bidimensională a personajelor din prim-plan este specifică imaginii medievale, în timp ce peisajul din planul secund este rezultatul unei încercări de redare a realului[4].

Artistul a reprezentat soarele în colţul din stânga sus al picturii, „pentru a întări plauzibilitatea optică a umbrei proiectate”[5].

Dacă în prim-planul compoziţiei Fecioara Maria cu Pruncul Iisus şi asinul nu au umbră (*imagini-umbre*), în planul secund artistul ne transpune într-o lume a realului prin umbrele proiectate (*umbre purtate*) de case, animale, oameni şi copaci, acestea din urmă ajungând să atingă veşmântul lui Iosif[6].

Pentru a înţelege specificul perspectivei folosite în icoană, se face referire la perspectiva liniară, atribuită sculptorului şi arhitectului renascentist Brunelleschi (1377-1446)[7].

Artiştii din timpul Renaşterii şi pictorii naturalişti sau „realişti” de mai târziu au folosit

---

[1] Stoichiţă 2000, p. 5.
[2] Stoichiţă 2000, p. 5.
[3] Stoichiţă 2000, pp. 44-45.
[4] Stoichiţă 2000, p. 46.
[5] Stoichiţă 2000, pp. 45-46.
[6] Stoichiţă 2000, pp. 45-46.
[7] Sendler 2005, p. 126.

perspectiva liniară pentru ca obiectele să apară în trei dimensiuni, cu scopul de a crea *iluzia spaţială*. În acest caz, obiectele din prim-plan apar mai mari decât cele existente în planul îndepărtat, punctul de fugă aflându-se în fundal, adică în planul îndepărtat[8].

În secolele XV şi XVI, exista preocuparea de a descoperi acele legi care să permită o reprezentare cât mai fidelă a realităţii. Acest tip de „reprezentare a spaţiului în adâncime devenea cu putinţă prin cunoaşterea legilor vederii, fondate pe fenomenul prin care dreptele paralele par a se întâlni la infinit într-un punct, şi anume punctul de fugă”[9].

Artiştii din timpul Renaşterii, realizând faptul că perspectiva liniară nu putea reda o imagine din natură aşa cum este ea percepută de ochiul uman, datorită faptului că ea se bazează „pe principiul vederii cu un ochi unic şi imobil[10]”, au adoptat *perspectiva perceptivă* (Boris V. Rauschenbach) sau *subiectivă* (Erwin Panofsky) unde „prim – planul, prin binocularitate şi alăturare, redă drumul prin linii aproape paralele. Apoi, printr-o curbă uşoară, se întâlneşte cu perspectiva liniară”[11].

În perspectiva liniară care corespunde imaginii fotografice, „totul este subordonat principiului că dreptele paralele se întâlnesc într-un punct situat la infinit[12]”.

Dacă vom compara un peisaj cu fotografia sa, în aceasta din urmă, obiectele o să pară mai mici decât în realitate, diferenţa fiind dată de faptul că în creier impresiile optice se transformă, el fiind influenţat de „cunoaşterea lucrului, distanţa faţă de el, [...] compararea cu alte obiecte [...][13].

Perspectiva axonometrică „reprezintă obiectul fără deformările perspectivei liniare, adică liniile obiectivului rămân paralele în ciuda unei anumite iluzii a spaţiului”[14], atunci când un obiect este foarte apropiat de cel care-l priveşte. În cazul în care paralelele obiectului sunt prea lungi, cel ce priveşte are impresia că acestea se dilată, dimensiunile părţilor îndepărtate mărindu-se, chiar dacă rămân aceleaşi[15].

Evitând în mod deliberat utilizarea principiului *perspectivei liniare*, iconografia bizantină adoptă *perspectiva inversă* şi *perspectiva psihologică*, lucrările dând impresia de *plat*.

---

[8] Cavarnos 2005, p. 25.
[9] Sendler 2005, p. 127.
[10] Sendler 2005, p. 130.
[11] Sendler 2005, p. 130.
[12] Sendler 2005, pp. 130-131.
[13] Sendler 2005, p. 131.
[14] Sendler 2005, p. 131.
[15] Sendler 2005, p. 132.

„Se utilizează perspectiva inversă, prin care obiectele din fundal apar mai mari decât cele din planul frontal, iar punctul de fugă, în loc să fie în spatele picturii, este în faţa ei, acolo unde se află privitorul”[16].

Perspectiva inversată a fost formulată de istoricul de artă Oskar Wulff care a publicat în anul 1907 *Die umgekehrte Perspektive,* ce „constituie o apărare a reprezentărilor din spaţiul bizantin”[17], noţiune preluată în 1920 de către Pavel Florenski.

Pictorii s-au confruntat „cu sarcina de a transpune cele trei dimensiuni ale spaţiului real pe suprafaţa bidimensională a icoanei”[18].

Nicio erminie nu face referiri la reprezentarea spaţiului, astfel încât „se poate presupune că maestrul le transmitea ucenicilor săi anumite principii care erau apoi aplicate într-o manieră liberă, după imaginaţia pictorului şi stilul propriu acelei perioade de timp”[19].

Tradiţia artei bizantine a fost „conservată chiar după căderea Constantinopolului în Creta, în ţările balcanice şi mai ales în Rusia [...] Acest fenomen va dura până la expansiunea artei apusene. În icoanele *occidentalizate,* cum ar fi cele din veacul al XVII-lea [...] se descoperă tocmai faptul că spaţiul este conceput în profunzime [...]. Perspectiva liniară este cea care a modificat raporturile interne ale reprezentării. Astfel se evidenţiază importanţa perspectivei proprie icoanei”[20].

Cercetarea ştiinţifică în domeniul icoanei a început în veacul al XX-lea. Frecvent în icoane „fiecare obiect înfăţişat îşi are propria sa perspectivă [...]. Adesea, obiectele nu sunt poziţionate într-o ordine a distanţei şi dimensiunilor, ci sunt juxtapuse după un principiu compoziţional şi potrivit semnificaţiei acestor obiecte în scara reprezentată. Astfel, în interiorul reprezentării nu există adâncime, spaţiul desfăşurându-se către privitor. În acest fel, liniile de forţă sunt inversate: ele ies din interiorul imaginii spre privitor”[21].

Perspectiva psihologică utilizată în iconografia bizantină este un alt principiu antinaturalist. Ea presupune lărgirea figurii principale, lărgirea feţei, a ochilor şi a mâinilor, având în vedere faptul că, din punct de vedere psihologic, atenţia noastră tinde spre ceea ce este

---

[16] Cavarnos 2005, p. 25.
[17] Sendler 2005, p. 133.
[18] Sendler 2005, p. 125.
[19] Sendler 2005, p. 125.
[20] Sendler 2005, pp. 125-126.
[21] Sendler 2005, p. 133.

central şi mare[22].

După publicarea scrierilor de specialitate ale Renaşterii, interesul asupra problemei perspectivei s-a născut şi în Apus, spre sfârşitul secolului al XIX-lea.

Lucrările lui Oskar Wulff şi Strzygowsky au abordat această tematică, însă abia în anii 1920 – 1925 a apărut un studiu aprofundat numit *Perspectiva ca formă simbolică*, al lui Erwin Panofsky. Protestele n-au întârziat să apară din partea istoricilor artei bizantine, cum ar fi Panayotis A. Michelis, autorul lucrării *Estetica artei bizantine*[23].

După P. A. Michelis „arta bizantină nu poseda un sistem raţional pentru perspectivă [...]. Ceea ce conta era prim-planul [...][24]. El „refuză artei bizantine noţiunea de perspectivă” [25], neadmiţând *perspectiva inversată* a lui Oskar Wulff”.

K. Onasch în *Die Ikonenmalerei* vorbeşte despre *perspectiva importanţei şi perspectiva epică* din icoane. Concepţia sa este destul de asemănătoare cu cea a lui P. A. Michelis.

„Simpla juxtapunere a mai multor sfinţi într-o icoană creează deja un spaţiu [...]. În anumite icoane, personajul central, cel mai important, are dimensiuni mai mari. Aceasta este *perspectiva importanţei*. O întâlnim mai ales la reprezentările lui Hristos înconjurat de sfinţi, dar şi la un sfânt precum Ioan Scărarul în icoana şcolii din Novgorod (secolul XIII)”[26].

Acest tip de proporţie monumentală îl întâlnim şi în icoana de provenienţă rusească, care ni-l înfăţişează pe *Sfântul Haralambie*, icoană provenită din fondul vechi ASTRA, încadrată spre sfârşit de secol XVIII[27], care se subordonează acestei concepţii iconografice bizantine.

---

[22] Cavarnos 2005, p. 26.
[23] Sendler 2005, pp. 150-151.
[24] Sendler 2005, pp. 151-152.
[25] Sendler 2005, pp. 151-152.
[26] Sendler 2005, p. 152, pl. 24.
[27] Ionescu 2009, p. 49, pl. 66.



Sfântul Haralambie
icoană pe lemn[28], nr. inv. 286 OC – CNM ASTRA
sfârşit de secol XVIII
dimensiuni 30x25 cm

Tot K. Onasch, în lucrarea menţionată, vorbeşte şi despre *perspectiva epică* pe care o întâlnim, în special în icoanele ce înfăţişează scene ale Marilor Sărbători.

Personajele care populează prim-planul sunt reprezentate în picioare, iar în spatele lor se întrezăresc celelalte siluete, cărora li se văd doar capetele, redate mai mari pentru a părea mai apropiate. Menţionăm icoana cu scena „Sfinţii patruzeci de mucenici din Sevastia" (Şcoala din Novgorod, secol XVI) unde, prin acest efect, se inversează perspectiva, scopul fiind deschiderea reprezentării spre privitor[29].

Un alt exemplu este icoana pe lemn *Adormirea Maicii Domnului*, nr. inv. 949, din colecţia Arhiepiscopiei Sibiului, unde întâlnim acelaşi tip de perspectivă. „Pentru a indica originile cele mai plauzibile ale perspectivei bizantine, trebuie să ne întoarcem atenţia către ideile care au format concepţia lumii acelei epoci"[30].

---

[28] Icoana a constituit subiectul lucrării de licenţă a absolventului Vlase Dănuţ (Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Secţia „Conservare-Restaurare", 2010). Restaurarea acestei piese s-a realizat sub coordonarea expertului restaurator şi cadru didactic asociat al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, dr. Alina Geanina Ionescu.
[29] Sendler 2005, pp. 153-154, pl. 22.
[30] Sendler 2005, p. 156.



Adormirea Maicii Domnului
icoană pe lemn, nr. inv. 949
datată 10 august 1828
dimensiuni 68x46 cm

Dionisie Areopagitul este filozoful şi teologul care a influenţat în mare măsură gândirea din Evul Mediu. „În sistemul dezvoltat de el, totul este determinat de revărsarea luminii dumnezeieşti peste toate făpturile"[31]. În icoană, mişcarea se găseşte inversată, „urmând să vină în întâmpinarea celui care o priveşte [...]"[32] spre deosebire de cea din tablourile naturaliste, care „conduce către punctul de fugă[33]".

Pavel Florenski în *Perspectiva inversă şi alte scrieri* aminteşte de „[...] faptul că icoanele cu încălcări grave ale principiilor perspectivei aparţin mai ales marilor maeştri, în timp ce încălcările nesemnificative ale acestor reguli sunt specifice îndeosebi meşterilor de mâna a doua sau a treia"[34]. El ne îndeamnă să ne punem întrebarea dacă nu cumva *naivă* este *chiar opinia despre naivitatea icoanelor*.

[31] Sendler 2005, p. 156.
[32] Sendler 2005, p. 156.
[33] Sendler 2005, p. 156
[34] Florenski 1997, p. 27.

Icoana pe lemn între autentic şi fals

Arta bizantină a apărut în secolul al VI-lea şi a apus după mijlocul secolului al XV-lea. Valoroasele picturi din perioada timpurie sunt cele mai interesante pentru falsificator, fiind însă greu de reprodus[35].

„Hermeneia” de Dionysos, cunoscută sub numele de *Manualul de pictură de la Muntele Athos*, datează din jurul anului 1350. Din copiile originalului care s-a pierdut, a rezultat că este vorba de un compendiu de iconografie şi tehnică a picturii bizantine[36].

Falsificatorul a găsit indicaţii privind tehnica picturii icoanelor pe lemn şi în lucrarea „Trattato della pittura”, cca 1390, a lui Cennino Cennini[37].

Din ignoranţă, unii iconari au folosit ca suport icoane realizate pe lemn până în secolul al XVII-lea, peste care au pictat altele noi. Descoperirea picturii anterioare prin metoda radiografierii a constituit un mare pas înainte în domeniul cercetării şi restaurării[38].

Limitele dintre autentic şi fals uneori se întrepătrund, având în vedere faptul că în atelierele maeştrilor lucrau mulţi discipoli. Maestrul concepea uneori compoziţia elevilor şi îmbunătăţea pictura[39].

Pentru exemplificare precizez că, în ceea ce priveşte atribuirea cunoscutei icoane „Maica Domnului de la Don”, executată la Novgorod între anii 1370 şi 1390, pe verso-ul căreia se află scena „Adormirii Maicii Domnului”, părerile specialiştilor sunt împărţite în sensul că icoana trebuie să fie atribuită lui Teofan Grecul sau unuia dintre ucenicii săi[40].

Expunerea metodelor de lucru ale falsificatorilor constituie, chiar şi pentru specialişti, un sprijin în munca lor privind trasarea graniţelor între autentic şi fals. De-a lungul timpului, lucrările marilor maeştri au fost supuse analizei spectrale, cu scopul de a cunoaşte natura şi calitatea suportului, precum şi natura şi calitatea straturilor picturale[41]. A respecta regulile picturii în tempera pe panou presupune un efort foarte mare.

Datorită execuţiei şi tehnicii de lucru, icoanele în tempera din epoca vechilor maeştri au

---

[35] Arnau 1970, p. 41.
[36] Arnau 1970, p. 43
[37] Arnau 1970, p. 44.
[38] Teodosiu 2001, p. 105.
[39] Arnau 1970, p. 8.
[40] Delvoye 1976, II, p. 259.
[41] Arnau 1970, p. 39, 41.

trecut prin timp, ajungând până în zilele noastre şi dovedind trăinicia lucrului bine făcut[42].

Sfaturile lui Cennini în ceea ce priveşte grundul aplicat pe panou, pictarea şi aurirea sunt excelente şi pentru zilele noastre[43].

Falsificatorul nu poate imita întru totul tehnica de lucru a vechilor maeştri, micile greşeli din trecut fiind un indiciu al autenticităţii[44].

Repictările vechi examinate cu lampa de cuarţ dau rezultate îndoielnice. În cazul în care falsificatorul amestecă săruri metalice în culorile cu care pictează peste original, poate îngreuna sau împiedica examinarea cu lampa de cuarţ.

Dacă falsificatorul tratează straturile inferioare ale picturii cu substanţe „infectate" metalic, el reuşeşte să „bruieze" total radiografia, în urma unei investigaţii fizice. Faptul poate să creeze suspiciuni specialiştilor[45].

Craclarea se poate realiza cu două vernis-uri volatile, care au timp de uscare diferit. Dacă vernis-ul cu timp de uscare mai mare se aplică primul, iar cel cu timp de uscare rapidă se aplică ulterior, primul va provoca în stratul de deasupra o reţea de cracluri[46].

Craclurile de „bătrâneţe" diferă de cele timpurii, ale căror margini sunt adâncite[47]. Falsurile moderne se pot identifica prin analize fizico-chimice amănunţite[48].

Al. Alexianu în volumul „Acest Ev Mediu românesc" ne vorbeşte despre o icoană în tempera pe lemn reprezentându-l pe „Iisus pe cruce", păstrată la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, considerată a fi de secol al XVII-lea de către cercetătorii Vasile Drăguţ, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, în „Pictura românească în imagini" - 1111 reproduceri (Bucureşti, 1970) şi Corina Nicolescu în „Icoane vechi româneşti" (Bucureşti, 1976, planşa 45, cat. 33) şi pe care autorul o restituie veacului al XVI-lea, datorită presupuselor intervenţii ulterioare.

Susţinerea se întemeiază pe vagi indicaţii vestimentare şi elemente subiective, după cum spune însuşi autorul. Vom reda descrierea făcută de Al. Alexianu icoanei:

În stânga Mântuitorului este obişnuitul grup de femei cernite, în care ar trebui să recunoaştem, desigur, pe Fecioara Maria şi pe Maria Magdalena, ba chiar şi pe un al treilea

[42] Arnau 1970, pp. 45-46.
[43] Cennini 1977.
[44] Arnau 1970, p. 51.
[45] Arnau 1970, pp. 53-54.
[46] Arnau 1970, p. 62.
[47] Hours 1982, p. 99.
[48] Arnau 1970, p. 65.

personaj feminin, sugerat numai, ascuns în spatele celor două sfinte femei...În sfârşit, în dreapta crucii, zugravul a înfăţişat pe Sfântul Ioan Consolatorul, nelipsit în atari reprezentări, după canoanele tuturor zugrăvelilor [...].

Cine ar fi adăugat însă (fără să cunoască reala semnificaţie iniţială a personajelor din stânga crucii) aureola derutantă, în stare să ascundă posterităţii timp de o sută - două de ani rostul primordial al acestor prezenţe?

Răspunsul pare să vină şi nechemat: zugravul târziu, solicitat să restaureze vechea icoană! El este autorul acestui adaos al nimburilor. Desigur, în necunoştinţă de cauză! Crezând că numai vremea ştersese aura de sfinţenie de pe creştetul acestor personaje, că numai vremea era vinovată de dispariţia acestor nimburi obligatorii, zugravul pios îşi propuse să restituie „sfintelor femei" razele de lumină atât de necesare... [...].

Credem însă [...] *că femeia din primul plan este o doamnă sau o domniţă, cea din planul doi înfăţişând o jupâneasă sau o slugă* [...]. *Aşadar o doamnă sau o domniţă, care, în evlavia ei, vrând să dăruiască vreunei biserici din Argeş o icoană pentru a-i păstra şi chipul şi amintirea gestului, a comandat pictura pe propria ei cheltuială, aşa cum o vedem astăzi. De altfel, veşmântul deosebit de elegant, oglindind şi scumpătatea materialului, şi frumuseţea stofelor, şi caracterul particular al croiului, pledează pentru o atare ipoteză* [...]. *Ne aflăm oricum în faţa unei icoane cu donator după stilul european al secolului al XVI-lea, continuându-se astfel, la un interval de cincizeci de ani, tradiţia minunatelor icoane ale voievozilor Basarabi, în acelaşi Argeş al datinilor şi al începuturilor noastre artistice*[49].

Traducând un fragment din textul catalogului expoziţiei de icoane, organizată de Muzeul Naţional de Artă al României la Atena în anul 1993, *Romanian Icons. 16-18th Century Byzantine Museum, Atena, 29 march-29 april 1993*, material care ne-a fost trimis prin bunăvoinţa doamnei Emanuela Cernea de la Muzeul Naţional de Artă al României, am putut avea acces la informaţii suplimentare cu privire la această icoană.

În text se specifică faptul că piesa este singura icoană rămasă dintr-un întreg iconostas. *Chipurile rotunde, cu umbrele triunghiulare sub ochi, sunt tipice stilului brâncovenesc. Forma ochilor şi sprâncenele lungi, verdele oliv, asociază această icoană cu pictura secolului al XVI-lea, iar din punct de vedere stilistic şi tehnic, lucrarea aparţine celei de-a doua jumătăţi*

---

[49] Alexianu 1973, pp. 203-206; p. 209.

a secolului al XVII-lea.[50]

Analizând informaţiile distinşilor specialişti, ajungem la concluzia certă că numai investigaţiile ştiinţifice ar putea să scoată adevărul la lumină, iar *cel mai eficace mijloc de a pătrunde în universul invizibil al unei opere de artă îl constituie radiografia*[51].

Independent de condiţiile de conservare, timpul îşi lasă amprenta asupra obiectelor de artă, procesul de îmbătrânire odată apărut manifestându-se diferit, în funcţie de structura fizico-chimică a materiei.

Pe lângă calamităţile naturale, războaie şi neglijenţa omului, semnalăm restaurările brutale în urma cărora s-a modificat aspectul iniţial al lucrărilor[52].

Despre restaurarea empirică şi riscul pe care îl implică ea, în cazul în care este făcută fără grijă, ne vorbeşte Dionisie din Furna în *Erminia picturii bizantine*: „Când doreşti să speli icoane vechi [...], încearcă-ţi iscusinţa mai întâi la o icoană mică; şi de vei nimeri la cea mică, lucrează şi pe cea mare. Iar de nu nimereşti la cea mică, lipseşte-te de cea mare, ca să n-o strici. Acestea, pe care le scriu, să nu ţi se pară basne, pentru că eu însumi am încercat şi am nimerit; şi voit-a şi altul ca să facă asemenea, dar fără de încercare, şi a rămas cu scândura goală”[53].

Cercetarea ştiinţifică este indispensabilă pentru cunoaşterea şi punerea în valoare a patrimoniului, pentru conservarea sa în vederea transmiterii lui în viitor[54].

Tehnicile moderne de investigare în domeniul conservării şi restaurării au un rol decisiv, pentru că „un diagnostic exact condiţionează un tratament eficace”[55]. Cu ajutorul lor se pot analiza degradările interne şi externe ale pieselor, comportamentul materialelor în timp (lemn, grund, pigmenţi, lianţi, vernis).

Madeleine Hours, autoarea cărţii *Secretele capodoperelor*, atrage atenţia asupra faptului că, în restaurare, nu trebuie să se folosească procedee de investigare distructive, metode sau produse ireversibile, regula fiind de „a nu înlătura ceva cu riscul de a nu mai putea fi pus la loc”[56].

Datorită evoluţiei ştiinţei prin mijloacele de cercetare puse la îndemâna specialiştilor, putem fixa limitele dintre autentic şi fals. De-a lungul anilor s-au făcut progrese în domeniu,

---

[50] Dobjanschi, Iancovescu 1993.
[51] Teodosiu, p. 38.
[52] Teodosiu, p. 95.
[53] Dionisie din Furna 2000, p. 46.
[54] Ioana Lazarovici, Prefaţă la Hours 1982, p. 5.
[55] Ioana Lazarovici, Prefaţă la Hours 1982, p. 9, 117.
[56] Ioana Lazarovici, Prefaţă la Hours 1982, pp. 9-10.

plecându-se de la analiza cu ochiul liber şi evoluând în secolul al XVIII-lea către analiza cu ajutorul lupei şi a microscopului.

Din secolul XIX, fotografia a fost cea care ne-a permis păstrarea anumitor aspecte care până atunci erau perisabile, cu ajutorul ei reuşind să pătrundem „în domeniul imperceptibilului datorită calităţilor razelor ultraviolete, apoi în domeniul invizibilului cu ajutorul razelor X şi al razelor infraroşii”[57].

Cu ajutorul ultravioletelor se pot evidenţia anumite alterări existente la nivelul peliculei de culoare, iar prin intermediul razelor infraroşii pătrundem verniurile şi glasiurile, descoperind repictările[58].

Cu toate că falsificatorul a găsit sau a reconstituit materiale asemănătoare cu cele din trecut, el trebuie să îmbătrânească opera, care nu va ajunge niciodată la rezultate asemănătoare celor care au apărut de-a lungul anilor.

Falsificatorii sunt tentaţi să folosească panouri atacate de termite sau cari, însă studierea sensului şi a desfăşurării galeriilor duc adesea la depistarea falsului[59].

- **Rolul investigaţiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului (icoane pe lemn şi icoane pe sticlă) - Studii de caz**

Vom prezenta în continuare metoda de investigare radiologică, o metodă fizică utilizată pentru **icoane pe lemn** din colecţia Complexului Naţional Muzeal ASTRA din Sibiu sau pe alte icoane restaurate în cadrul Laboratorului de restaurare pictură, în colaborare cu specialişti în domeniul cercetării ştiinţifice.

Radiografia furnizează date despre pigmenţii amestecaţi în preparaţie. Există unii pigmenţi care au semnal radiografic puternic, ceea ce va face ca radiografia să aibă un fond alburiu, ceţos.

Compoziţia şi grosimea grundului influenţează semnalul radiografic în mod diferit. Astfel, grundurile ce conţin alb de plumb oferă un semnal radiografic puternic.

[57] Hours 1982, pp. 15-16.
[58] Hours 1982, p. 16.
[59] Hours 1982, p. 95.



Încoronarea Precestei, nr. inv. 244 OC, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu



Pogorârea Sfântului Duh - Iconostasul Bisericii din Tiur, *Muzeul Naţional al Unirii*, Alba Iulia



Arhanghelul Mihail - Iconostasul Bisericii din Tiur, *Muzeul Naţional al Unirii*, Alba Iulia



Imagine cu semnal radiografic puternic. Fondul icoanei conţine alb de plumb în combinaţie cu albastru de Prusia



Imagine fără semnal radiografic puternic, determinat de condiţiile de expunere



Imagine cu semnal radiografic puternic. Se observă defectele de prelucrare a suportului acoperit cu grund

Cele trei imagini sunt exemple de radiografii simple, executate pe film în anii 2001-2002, în care se evidenţiază aspecte calitative ale pigmenţilor utilizaţi. Se remarcă utilizarea albului de plumb şi a cinabrului, prezenţa lor fiind confirmată şi de buletinele de analiză chimică.

Metodele distructive sunt acele analize care solicită prelevări de probe de diferite dimensiuni. În funcţie de dimensiunea probei prelevate, se deosebesc: metode macro-analitice, când proba este mai mare sau egală cu 10^{-1}g ($x \geq x^{-1}$g) şi metode semi-micro-analitice, când greutatea probei este cuprinsă între $10^{-4} \leq x \leq 10^{-3}$g.

După realizarea radiografiei se stabileşte dacă este necesară şi posibilă prelevarea probelor, din ce zone ale lucrării este necesar să prelevăm şi ce metodă de analiză se va folosi în continuare pentru ca rezultatele să fie reprezentative.

Datele obţinute prin consultarea bibliografiei sau prin simpla analiză vizuală nu sunt suficiente atunci când trebuie să se stabilească dacă o icoană supusă expertizei este originală. Studiul trebuie să fie completat cu investigaţii fizice şi chimice, care reprezintă aprecierea caracterului tehnic al lucrării[60].

În lucrarea *Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*, Frank Arnau aminteşte lucrarea „Fecioara cu Pruncul" (planşa 67; foto: Fred Ihrt), care a fost pictată cu o jumătate de mileniu după perioada stabilită prin expertiză[61], iar cercetătorul Alexandru Efremov ne vorbeşte în lucrarea *Icoane româneşti*, despre renumele unei icoane din Biserica Mănăstirii Bistriţa din judeţul Neamţ, care a făcut ca în Moldova să întâlnim mai multe icoane ce îi reproduc compoziţia. Icoana „Sfânta Ana cu Maica Domnului - copil în braţe", exemplar rar prin tema iconografică, este deteriorată, fiind repictată în culori de ulei. Din original sunt vizibile zone mici, acolo unde repictarea a căzut[62].

Cercetătorul Alexandru Efremov prezintă fişa acestei icoane încadrată între secolele XIV-XV, în starea actuală de conservare (aspect de secol XIX)[63].

În acest context vom prezenta un caz de repictare la icoana „Deisis", icoană ce provine de la Schitul Sub Piatră, judeţul Alba, ce a fost restaurată[64] în cadrul Laboratorului de pictură al CNM ASTRA.

Investigaţiile fizice, care au constat în radiografierea icoanei, s-au efectuat la Spitalul Clinic de Pediatrie Sibiu, Serviciul de Radiologie şi Imagistică Medicală.

---

60 Slanski 1956, II, p. 135.
61 Arnau 1970, p. 360, pl. 67.
62 Efremov 1992, p. 74.
63 Efremov 1992, pp. 74-75, pl. 118, 119; p. 173.
64 Bucur 2009, pp. 253-260.



Ansamblu faţă, înainte de restaurare şi imagine radiografică la icoana *Deisis*,
Schitul Sub Piatră, judeţul Alba (repictare)

Radiografierea a fost executată pe întreaga suprafaţă a piesei, prin expuneri succesive, utilizându-se aceiaşi parametri. Imaginea întregii piese a fost obţinută din asamblarea celor şase imagini radiografice rezultate.

Radiografia oferă date despre suportul confecţionat din două planşe verticale, îmbinate adeziv şi cu ajutorul a trei cepuri din lemn. La baza panoului se observă un adaos constitutiv, montat adeziv şi cu un cui metalic. Cele două traverse constitutive sunt montate în contrafibră, fiind fixate cu câte două cuie de lemn. Sunt vizibile pierderile de material lemnos prezente la colţuri şi în zonele marginale. În stânga şi în dreapta sunt vizibile două cepuri din lemn, piesa fiind montată în iconostas. Cepurile din lemn constitutive, fixate în panou, sunt marcate pe radiografie de forme circulare mai întunecate. Nodurile sunt marcate de cercuri concentrice. Petele punctiforme, repartizate pe întreaga suprafaţă a icoanei, pun în evidenţă prezenţa atacului insectelor xilofage.

Straturile picturale au semnal radiografic diferit, în funcţie de compoziţia şi grosimea lor. Zonele conţinând alb de plumb se constituie în pete albe sau gri deschis, marcând trăsăturile feţelor şi mâinile. Semnal radiografic asemănător există şi în zonele unde este utilizat roşu pe bază de miniu, la cutele veşmintelor.

Sunt vizibile zone cu suprapuneri de straturi (veşminte, carnaţie) sau repetarea unor elemente (urechile personajului central), ceea ce indică o posibilă repictare. Apar diferenţe de tratare a celor două personaje (Maica Domnului şi Sfântul Ioan), posibil din cauza repictării care acoperă personajul din stânga. Pierderile de grund şi culoare sunt marcate prin pete de culoare gri închis până la negru.

Investigaţiile chimice au fost consemnate în buletinul de analiză nr. 212/06[65] şi confirmă intervenţia de repictare pe piesă. Suportul izolat cu clei animal este acoperit cu un grund alb, pe bază de ipsos ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) în amestec cu cantităţi relativ mari de clei animal (ce conferă grundului elasticitate, probele se pot secţiona uşor, fără rupere), aplicat în mai multe straturi. Majoritatea probelor prelevate conţin un strat de bolus roşu-carne peste stratul de grund, acoperit cu foiţă de aur, un strat de vernis pe bază de răşină naturală, apoi 1-2 straturi de culoare şi un nou strat de vernis (e foarte probabil că icoana are repictări).

Pigmenţi identificaţi: alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $Pb(CO_3) \cdot Pb(OH)_2$), roşu miniu (tetraoxid de plumb. Pb_3O_4), pământ ocru, roşu şi brun pe bază de oxizi de fier cu grad de hidratare diferit, albastru ultramarin (sulfosilicat complex de Na şi Al), negru de cărbune (C). Atât stratul de vernis intermediar cât şi cel final sunt pe bază de răşină naturală (determinare prin test de ardere).

Cu ajutorul metodelor de investigaţie fizico-chimice s-au descoperit repictări ulterioare şi alte caracteristici structurale, invizibile cu ochiul liber. Subliniem faptul că cercetarea fizică şi chimică constituie elementul absolut necesar al tehnicii conservării, restaurării şi nu în ultimul rând al expertizelor, în scopul stabilirii autenticităţii icoanelor pe lemn.

Investigaţiile fizice, chimice şi biologice au un rol bine determinat în salvarea patrimoniului. Dacă analizele chimice constau în examinări microscopice, teste microchimice şi de ardere, stratigrafii, colorări specifice, determinări interval/punct de topire, măsurători micrometrice şi microfotografii digitale, iar cele biologice caracterizează materialul lemnos, identifică esenţele lemnoase şi agenţii de biodegradare, analizele fizice, respectiv radiografierea pieselor ne furnizează date despre starea de conservare a acestora, date despre suport, defecte ale acestuia, repictări, natura pigmenţilor utilizaţi fără prelevare de probe.

Radiografia scoate în evidenţă anumite semnale luminoase date de folosirea albului de plumb. Acelaşi semnal radiografic puternic apare şi în zonele de roşu, ceea ce ne indică faptul

[65] expert investigaţii chimice Márta Guttmann.

că s-a folosit probabil miniu de plumb sau roşu cinabru. Radiografia digitală ne oferă o serie de avantaje în raport cu radiografia clasică. Printre ele se numără posibilitatea de a studia imaginea radiografică digitală ca pe orice altă imagine fotografică la rezoluţie foarte bună, mărind, ori de câte ori este necesar, detaliul care ne poate furniza date esenţiale cu privire la piesa studiată şi, totodată, putem modifica cu uşurinţă intensitatea luminoasă sau contrastul[66]. Este important de menţionat că invariabil, o icoană pe sticlă este compusă din diferite tipuri de materiale (lemn, hârtie, metal, sticlă, pigmenţi).

Dacă până acum am apelat la investigaţia radiologică numai la icoanele pe lemn, în anul 2010 am efectuat, experimental, acest tip de investigaţie şi la **icoanele pe sticlă** luate în studiu. Deşi nu cunoşteam gradul de influenţă a sticlei suport, în urma expunerii, imaginile obţinute au fost de bună calitate şi ne-au furnizat date similare celor executate la icoanele pe lemn, în special cu privire la natura pigmenţilor utilizaţi.

În continuare vom prezenta un număr de patru icoane pe sticlă de diferite dimensiuni care au fost supuse investigaţiei radiologice nedistructive[67]. La primele două icoane ce vor fi prezentate (nr. inv. 202 OC – *Maica Domnului cu Pruncul* şi 1712 OC – *Sfântul Nicolae*), radiografierea a fost realizată după restaurare, iar la următoarele două piese (1371 OC – *Cina cea de Taină* şi 1374 OC – *Judecata de Apoi*), înainte de restaurare. După finalizarea investigaţiilor am constatat că într-adevăr şi la icoana pe sticlă, radiografia ne poate furniza date despre pigmenţi dar şi despre fibra şi modul de asamblare a elementelor din lemn ataşate (capac şi ramă).

Ca urmare, la icoanele de mici dimensiuni pictate pe suport de sticlă de manufactură relativ plană, cu mici incluziuni şi bule de aer (nr. inv. 202 OC şi 1712 OC) a fost nevoie de o singură expunere pentru obţinerea imaginii radiografice pe întreaga suprafaţă, iar la cele de dimensiuni mari (nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC), de patru expuneri pe care ulterior le-am prelucrat pentru a avea o singură imagine de ansamblu.

La icoana cu nr. inv. 202 OC am efectuat radiografia icoanei cu şi fără capac pentru a avea siguranţa că acesta nu influenţează cu mult semnalul radiografic dat de pigmenţi. La celelalte trei icoane (nr. inv. 1712 OC, 1371 OC, 1374 OC), radiografierea s-a realizat cu capacul montat. Icoanele sunt executate pe suport din sticlă cu rama şi capacul din lemn de

---

[66] Şofariu, Şofariu 2006, Radiologia, p. 344.
[67] Ionescu 2010a, Rolul, pp. 17-31.

rășinoase. La piesele cu numerele de inventar 202 OC şi 1712 OC capacul este alcătuit dintr-o singură planşă debitată tangenţial. La icoana cu numărul de inventar 1371 OC, capacul este compus din două planşe montate pe verticală, iar la cea cu numărul de inventar 1374 OC capacul este compus din 5 planşe montate identic.

Îmbinarea adezivă dintre cele patru baghete care formează rama icoanelor (nr. inv. 202 OC, 1712 OC, 1371 OC) este marcată în radiografie printr-o zonă mai deschisă decât materialul lemnos, semnal determinat de natura adezivului utilizat în urma intervenţiilor efectuate pe aceste piese.

Inscripţiile albe existente la icoanele de mici dimensiuni (nr. inv. 202 OC şi 1712 OC), feţele şi mâinile personajelor precum şi decorul trandafirilor şi al veşmintelor se evidenţiază în tonalităţi deschise care ne indică utilizarea albului de plumb. Şi la icoanele cu nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC, semnalul radiografic al pigmenţilor ne indică utilizarea albului de plumb. Similar ne apar zonele pictate cu roşu, dovadă a faptului că pictorul a folosit probabil miniu de plumb. Însă, ca intensitate, roşul cinabru dă acelaşi tip de semnal radiografic.

Analizele chimice ne-au confirmat prezenţa roşului cinabru în amestec cu miniul de plumb, conform buletinelor de analiză chimică nr. 337/2011 şi nr. 336/2011. Foiţa aurie (aliaj pe bază de cupru) întâlnită la toate cele patru icoane analizate nu prezintă semnal radiografic.

De asemenea cuiele ţigăneşti originale existente în baghetele ramei (nr. inv. 202 OC) şi holzşuruburile folosite pentru fixarea capacelor icoanelor (nr. inv. 202 OC şi 1712 OC), dau un semnal radiografic puternic. La icoana cu nr. inv. 1712 OC şi 1371 OC, sunt puse în evidenţă cepurile din lemn utilizate la fixarea capacului. Acestea dau semnal de culoare gri. Cuiele metalice adăugate la montarea capacului (nr. inv. 1371 OC) dau semnal radiografic puternic, ca şi cele existente în capacul icoanei cu nr. inv. 1374 OC.

În tonalităţi de gri închis, cu aspect neregulat, ne apar lacunele. În cazul celor poziţionate pe veşmântul Maicii Domnului, acestea sunt bine evidenţiate numai în radiografia unde am îndepărtat capacul icoanei (nr. inv. 202 OC).

În radiografia executată cu capacul montat, lacunele nu sunt vizibile din cauza nodurilor poziţionate în zonă, care dau un semnal radiografic alb, puternic. Crăpăturile din structura nodurilor sunt vizibile în radiografii ca zone întunecate. Fibra lemnului este bine evidenţiată, având aspectul structurii lemnului de răşinoase (nr. inv. 202 OC şi 1712 OC).

La icoana cu numărul de inventar 1371 OC cele două noduri existente pe planşa cu

dimensiunile cele mai mari dau un semnal radiografic de culoare gri. Semnalul radiografic al fibrei lemnului este estompat. Crăpătura provocată de cepul din lemn, în planşa din dreapta a capacului (registrul inferior), este înregistrată în radiografie printr-o linie închisă la culoare.

La icoana cu nr. inv. 1374 OC, unde există carton de culoare deschisă interpus între planşele capacului şi sticla pictată, fibra lemnului este mai bine evidenţiată. Având în vedere faptul că pierderile de material lemnos sunt vizibile în radiografie ca zone întunecate, la icoana cu număr de inventar 1374 OC nodul căzător poziţionat în planşa a III-a de la stânga spre dreapta şi pierderea unui fragment din nodul poziţionat în planşa a IV-a se evidenţiază în radiografie ca zone închise la culoare. Restul de nod apare ca zonă luminoasă. Celelalte noduri care s-au păstrat dau semnal radiografic alb. Defectele existente în structura panoului sunt puse în evidenţă sub forma unor zone luminoase.

La icoana cu numărul de inventar 1371 OC, spaţiul dintre planşele capacului este evidenţiat ca o linie continuă închisă la culoare, iar la icoana cu nr. inv. 1374 OC spaţiul este mai puţin vizibil datorită faptului că planşele capacului sunt foarte apropiate. Lipsa unor părţi din sticla suport şi distanţa dintre fragmentele de sticlă spartă apar în radiografie ca zone întunecate (1371 OC şi 1374 OC). Banda transparentă adezivă care s-a folosit pentru lipirea fragmentelor de sticlă (nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC) nu prezintă semnal radiografic.

Semnalul radiografic alb foarte puternic întâlnit la icoana cu nr. inv. 1374 OC este dat de fragmentele de sticlă care s-au deplasat sub alte fragmente de dimensiuni mai mari. Acest semnal se distinge în radiografie ca un filtru ce nu poate fi penetrat. Am evidenţiat poziţia fragmentelor de sticlă deplasate sub icoana pictată, am identificat locul de origine a fragmentelor şi le-am repoziţionat. Astfel am reconstituit virtual imaginea de ansamblu a icoanei.

Icoanele de dimensiuni mari (nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC) prezintă multiple degradări la nivelul peliculei de culoare, dintre care amintim: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune, pulverulenţă.

La icoana cu nr. inv. 1371 OC mucegaiul era prezent atât pe capac cât şi pe ramă. Tot aici semnalăm existenţa orificiilor de zbor provocate de atacul de *Anobium punctatum*, murdărie şi uzură funcţională.

Ca intervenţii inadecvate efectuate pe aceste două icoane sparte în mai multe fragmente menţionăm: demontarea icoanelor şi lipirea fragmentelor de sticlă prin intermediul unor benzi

transparente adezive (nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC), păstrarea icoanei între două geamuri (nr. inv. 1371 OC), hârtie interpusă între capac şi sticla nouă cu care s-a dublat icoana (nr. inv. 1371 OC), carton interpus între planşele capacului şi pelicula de culoare (nr. inv. 1374 OC), suplimentarea cuielor de lemn cu cele metalice (nr. inv. 1371 OC), înlocuirea ramei şi capacului precum şi montarea acestuia din urmă prin intermediul cuielor metalice (nr. inv. 1374 OC).

Dublarea icoanelor pe faţă cu sticlă industrială a fost o soluţie bună pentru salvarea fragmentelor care s-au păstrat, însă pentru jocul acestora în ramă nu s-a găsit soluţia optimă (nr. inv. 1371 OC şi 1374 OC). Icoanele supuse radiografierii (nr. inv. 202 OC, 1712 OC, 1371 OC, 1374 OC) au făcut parte din categoria urgenţelor în restaurare şi au beneficiat de un tratament adecvat, ţinând cont de problematica fiecărei piese.

Icoanele pe sticlă restaurate *Iisus şi necredinciosul*, nr. inv. 1376 OC, *Cina cea de Taină,* nr. inv. 1371 OC şi *Judecata de Apoi,* nr. inv. 1374 OC au fost expuse în cadrul Salonului Naţional de Restaurare[68] organizat la Muzeul Olteniei Craiova, în perioada 27-29 septembrie 2012, obţinând *Premiul Special al Galei Restaurării Româneşti,* cea mai înaltă distincţie acordată de juriu.


CONSILIUL JUDEȚEAN DOLJ
MUZEUL OLTENIEI CRAIOVA

SALONUL NAȚIONAL DE RESTAURARE

CRAIOVA • 27-29 SEPTEMBRIE 2012

Se acordă domnului / doamnei

ALINA-GEANINA IONESCU

de la

COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL ASTRA SIBIU

PREMIUL SPECIAL pentru lucrarea de restaurare

CINA CEA DE TAINĂ

PICTURĂ - ICOANĂ „JUDECATA DE APOI; IISUS ȘI NECREDINCIOSUL

prezentată în cadrul Salonului Național de Restaurare

Ioan OPRIȘ | Rodica ANTONESCU | Cecilia HĂRĂSTĂȘAN | Dan-Octavian PAUL | Simona-Violeta GHEORGHE

CRAIOVA • 27 SEPTEMBRIE 2012

Premiul Special al Galei Restaurării Româneşti
Craiova 27 - 29 septembrie 2012

[68] Salonul 2012, p. 111.

Iisus şi necredinciosul[69], icoană pe sticlă, nr. inv. 1376 OC, prima jumătate a secolului al XIX-lea, atribuită zugravului Ioan Pop din Făgăraş, dimensiuni 46,1x40,2 cm



Ansamblu faţă, înainte şi după restaurare[70]



Ansamblu faţă, după demontarea icoanei din ramă

[69] Ionescu 2014, Restaurarea, pp. 372-379.

[70] Icoana a fost atribuită zugravului Ioan Pop din Făgăraş (prima jumătate a secolului al XIX-lea), cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs „... Prin mine, Ioan Pop Zugravul" 2008; Muşlea 1995, D 23. S-au păstrat 55 de fragmente. Ca intervenţii anterioare inadecvate semnalăm interpunerea între placa de sticlă de pe verso şi pelicula de culoare a unei hârtii negre cu aspect lucios, înlocuirea ramei şi a capacului. Intervenţii de restaurare: demontarea icoanei din ramă, înlocuirea ramei neconstitutive cu o ramă nouă care să ţină cont de profilul şi cromatica folosite de zugrav (cf. icoanei martor *Maica Domnului Împărătească*, nr. inv. 118 OC), consolidarea şi curăţirea peliculei de culoare, curăţirea lacunelor şi a părţii nepictate a sticlei, completarea pierderilor de suport cu sticlă industrială (cel mai mic fragment de formă neregulată măsoară 2 x 4 mm), fixarea corespunzătoare în ramă, integrarea cromatică parţială, montarea capacului. Conform buletinului de analiză chimică nr. 337/ oct. 2011, rezultatele atestă faptul că pictura a fost realizată cu liant proteic (posibil ou). Este posibil ca pigmenţii identificaţi să fie amestecaţi cu barită $BaSO_4$, ca material de umplutură (barita la flacără dă o coloraţie verde - albăstruie). Pigmenţii identificaţi: roşu miniu de Pb (tetraoxid de Pb, Pb_3O_4), roşu cinabru (HgS), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidrataţi ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), albastru de Prusia - $Fe_4\ [Fe(CN)_6]_3$ sau un albastru organic, alb de Pb (carbonat bazic de Pb,$2PbCO_3$,$Pb(OH)_2$, negru de C, foiţă aurie, aliaj pe bază de cupru (chimist Dana Lăzureanu).

Cina cea de Taină[71], icoană pe sticlă, nr. inv. 1371 OC, datată 1877, atribuită lui Savu Moga din Arpaşu de Sus, provenienţă: colecţia Brăiloiu, Bucureşti, dimensiuni 50x48 cm



Ansamblu faţă, înainte de restaurare[72]



Radiografia icoanei



Aspect din timpul restaurării



Ansamblu faţă, după restaurare

---

[71] Ionescu 2009, p. 90, pl. 270; Salonul 2012, p. 112; Ionescu 2013a, Cercetarea, pp. 65-74.

[72] S-au păstrat 19 fragmente ce prezentau deformări. Intervenţii inadecvate: montarea fragmentelor de sticlă pictată între două plăci de sticlă; interpunerea unei hârtii de culoare neagră, cu aspect lucios, între placa de sticlă nouă şi capacul din lemn, care în timp s-a vălurit, hârtia fiind un material higroscopic; lipirea fragmentelor de sticlă cu bucăţi de bandă adezivă transparentă care şi-au pierdut proprietăţile şi s-au deplasat pe suprafaţa peliculei de culoare. Conform buletinului de analiză chimică nr. 337/oct. 2011, pigmenţii identificaţi sunt: roşu cinabru (sulfură mercurică HgS) în amestec cu miniu de plumb (tetraoxid de Pb, Pb_3O_4), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidrataţi ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), albastru ultramarin ($3Na_2O.3Al_2O_3.6SiO_2.2Na_2S$), negru de C, alb de Zn (ZnO) şi alb de Pb (carbonat bazic de Pb, $2PbCO_3$, $Pb(OH)_2$, pigment verde-pământ, foiţă aurie (aliaj pe bază de cupru) - chimist Dana Lăzureanu, CNM ASTRA. Deformările fragmentelor de sticlă au determinat alegerea suportului din plexiglas pentru reîntregirea icoanei, fapt ce a permis evitarea tensionării, oferindu-ne un control permanent asupra operaţiei de consolidare a suportului.

Judecata de Apoi[73], nr. inv. 1374 OC, datată 1898, atribuită lui Matei Ţimforea din Cârţişoara proveninţă: colecţia Brăiloiu, Bucureşti, dimensiuni 71-71,5 x 66,2-66,3 cm



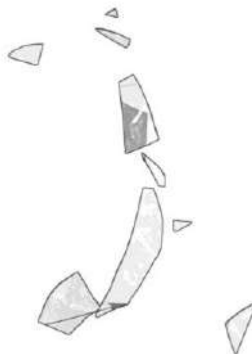
Ansamblu faţă, înainte[74] de restaurare



Ansamblu faţă, după restaurare



Radiografia icoanei cu capac, înainte de restaurare



Poziţia fragmentelor de sticlă deplasate sub icoana pictată

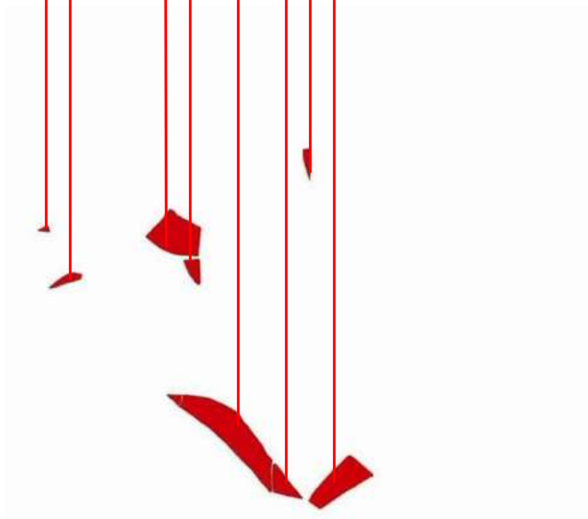
---

73 Ionescu 2009, p. 91, pl. 272; Salonul 2012, p. 110; Ionescu 2012a, Cercetarea, pp. 232-246.

74 Icoana a fost spartă în 73 de fragmente. După demontarea icoanei, sub fragmentele de sticlă de mari dimensiuni s-au găsit alte fragmente de dimensiuni mai mici care au certificat presupunerea noastră în momentul interpretării imaginii radiografice înainte de restaurare. Zonele de îmbinare a fragmentelor de sticlă erau lipite cu bandă adezivă transparentă. Icoana era dublată pe faţă cu o placă de sticlă de provenienţă industrială, iar cartonul interpus între pelicula de culoare şi capac era lipit cu bandă adezivă transparentă în 6 locuri, după ce, în prealabil, la îmbinarea fragmentelor de sticlă pictată s-a peliculizat o soluţie de clei, intervenţie inadecvată ce a dus la smulgerea peliculei de culoare şi aderarea acesteia la carton şi la apariţia craclurilor vizibile în special la microscop. În urma restaurării, stratul de clei existent la îmbinarea fragmentelor de sticlă pictată a fost subţiat. Suportul a fost reîntregit cu sticlă de provenienţă industrială, iar fragmentele de culoare ce au aderat la cartonul neconstitutiv au fost recuperate. Conform buletinului de analiză chimică nr. 336/oct. 2011, pictura a fost realizată cu liant proteic (posibil ou) în amestec cu pigmenţi fin divizaţi sau de granulaţie medie, alb de Zn (ZnO) şi alb de Pb (carbonat bazic de Pb,$2PbCO_3$,$Pb(OH)_2$. Pigmenţii identificaţi: pământ brun pe bază de oxizi de fier hidrataţi ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), albastru ultramarin ($3Na_2O.3Al_2O_3.6SiO_2.2Na_2S$), negru de C, roşu cinabru (sulfură mercurică HgS) în amestec cu roşu miniu de Pb (tetraoxid de Pb, Pb_3O_4), alb de Zn (ZnO), $CaSO_4$, $BaSO_4$, foiţă aurie, aliaj pe bază de cupru (Cu) - chimist Dana Lăzureanu, CNM ASTRA. În paralel s-au efectuat analize cu spectrometrul de fluorescenţă de raze X, portabil tip InnovX Systems Alpha Series (dr. Gheorghe Niculescu şi Migdonia Georgescu).



Procedeu de reconstituire virtuală a icoanei



Identificarea locului de origine a fragmentelor şi poziţionarea lor corectă









Aspecte din timpul restaurării

Maica Domnului cu Pruncul[75], icoană pe sticlă, nr. inv. 202 OC, datată 1829, semnată Simion Zugr[av] [din] Laz dimensiuni 30,6-30,7 x 25,5-25,7 cm



Ansamblu faţă, înainte de restaurare[76]



Ansamblu faţă, după restaurare[77]



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare



Radiografia icoanei fără capac, după restaurare

---

75 Ionescu 2009, p. 80, pl. 210; Ionescu 2011, Restaurarea, pp. 60-71.

76 Degradările întâlnite: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune de culoare; rama şi capacul din lemn de răşinoase au fost montate prin intermediul cuielor ţigăneşti, bătute manual; semnalăm existenţa orificiilor de zbor provocate de atacul de *Anobium punctatum* inactiv.

77 S-a optat pentru stabilizarea piesei, fără a realiza operaţia de integrare cromatică, deoarece zonele lacunare, relativ mici, de pe suprafaţa pictată, nu influenţau percepţia icoanei ca întreg, decizia noastră respectând totodată principiul minimei intervenţii.

Sfântul Nicolae[78], icoană pe sticlă, nr. inv. 1712 OC, datată 1825, semnată Simion [Zugrav] Laz dimensiuni 28,9-29,1x23,6-24,2 cm



Ansamblu față, înainte de restaurare[79]



Ansamblu față, după restaurare[80]



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare

[78] Ionescu 2009, p. 92, pl. 282; Ionescu 2011, Restaurarea, pp. 60-71.

[79] Degradările întâlnite: murdăria superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune, uzură datorată contactului sticlei cu capacul şi falţul ramei; rama şi capacul din lemn de răşinoase au fost montate prin intermediul cuielor de lemn.

[80] Datorită pierderilor mari ale peliculei de culoare s-a optat pentru stabilizarea piesei, fără a recurge la operaţia de integrare cromatică.

În perioada 11-15 octombrie 2013, în cadrul Salonului Naţional de Restaurare organizat la Muzeul Olteniei din Craiova, am participat cu alte trei icoane pe sticlă din colecţia CNM ASTRA: *Cina cea de Taină*[81], nr. inv. 1090 OC din Mărginimea Sibiului, încadrată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC şi *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC.



Marele Premiu al Salonului Naţional de Restaurare
Craiova 11-15 octombrie 2013

Ultimele două icoane menţionate[82], cu hârtie argintată constitutivă ce are rolul de a forma fundalul icoanelor le-am încadrat la mijlocul secolului al XIX-lea şi le-am atribuit zugravului Nicolae Caţavei. Piesele au fost premiate, obţinând Marele Premiu pe ţară în restaurarea icoanelor pe sticlă.

[81] Icoana pe sticlă *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, este din Mărginimea Sibiului, iar cercetarea icoanelor ce provin din această zonă, existente în colecţia de icoane a Complexului Naţional Muzeal ASTRA, ne îndreptăţeşte să afirmăm că două din caracteristicile de bază ale acestor icoane sunt: rama, frumos decorată cu motive florale şi desenul stângaci al compoziţiilor. Zugravii lăsau în interiorul icoanelor foile cu care erau învelite foiţele metalice. Metoda s-a dovedit a fi una distructivă, având în vedere faptul că hârtia este un material higroscopic ce poate duce la apariţia atacului biologic şi nu în ultimul rând la aderarea ei pe suprafaţa peliculei de culoare, fenomen ce atrage după sine smulgerea peliculei de culoare de pe suportul din sticlă. În urma restaurării, s-a recurs la îndepărtarea hârtiei existente pe suprafaţa peliculei de culoare, putându-se astfel realiza consolidarea peliculei de culoare.

[82] Datorită tehnicii specifice acestor icoane, prin folosirea hârtiei argintate cu scop de a constitui fundalul scenei, aderenţa peliculei de culoare la suport a fost afectată. Hârtia s-a lipit de pelicula de culoare contribuind la desprinderea şi pierderea acesteia. Consolidarea şi curăţirea s-au efectuat local, acolo unde hârtia argintată nu a aderat la pelicula de culoare.




Cina cea de Taină, nr. inv. 1090 OC[83]
Ansamblu faţă, înainte şi după restaurare



Aspect din timpul restaurării

[83] Probele prelevate în vederea efectuării investigaţiilor chimice au fost supuse examinărilor microscopice şi testelor microchimice specifice. Probele conţin liant proteic în amestec cu ulei. Testul pentru materiale grase a fost pozitiv. Pigmenţi identificaţi: alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $2Pb(CO_3) \cdot Pb(OH)_2$), roşu cinabru (sulfură mercurică, HgS), roşu miniu (tetraoxid de plumb, Pb_3O_4), albastru ultramarin (sulfoaluminosilicat de sodiu), pigment verde deschis, alb de plumb în amestec cu particule fin divizate de pigment albastru. Aspectul verzui al pigmentului este, posibil, datorat liantului. Foiţa aurie este un aliaj pe bază de cupru (cf. buletinului de analiză chimică nr. 435/2013 - investigator chimist Dana Lăzureanu – CNM ASTRA).





Sfântul Haralambie, nr. inv. 1672 OC[84]
Ansamblu faţă, înainte şi după restaurare



Detaliu din timpul restaurării

[84] mijlocul secolului XIX, atribuită zugravului Nicolae Caţavei.





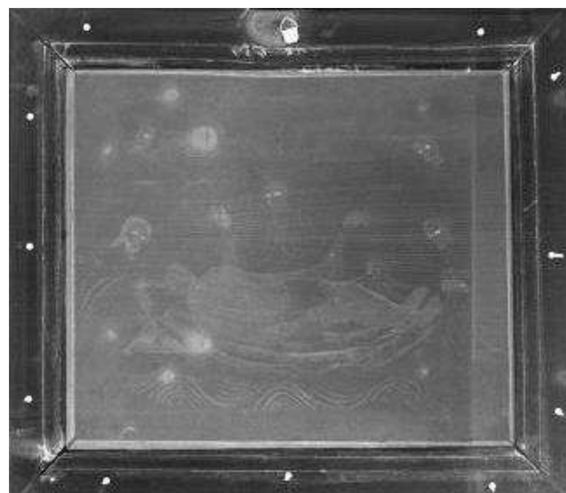
Îngroparea lui Iisus, nr. inv. 1673 OC[85]
Ansamblu faţă, înainte şi după restaurare



Detaliu din timpul restaurării

[85] mijlocul secolului XIX, atribuită zugravului Nicolae Caţavei.





Radiografiile icoanelor[86]: *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC,
Sfântul Haralambie, nr. inv. 1672 OC, *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC

---

[86] Radiografierea pieselor ne-a furnizat date despre starea de conservare a celor trei icoane luate în studiu, date despre suport, defecte ale acestuia, natura pigmenţilor utilizaţi fără prelevare de probe. Datorită dimensiunii icoanelor, radiografiile s-au realizat din patru expuneri, care ulterior au fost prelucrate. Capacul icoanelor este alcătuit din două planşe (*Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC) sau din trei planşe (*Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC şi *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC). Zonele albe se evidenţiază în tonalităţi deschise care ne indică utilizarea albului de plumb (*Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC, *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC). La icoana *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, similar ne apar zonele pictate cu roşu, ceea ce ne indică faptul că pictorul a utilizat probabil miniu de plumb. Important de menţionat este faptul că un semnal similar îl dă cinabrul. Prezenţa albului de plumb, a roşului miniu şi a roşului cinabru ne-a fost confirmată de rezultatele investigaţiilor chimice. Foiţa aurie nu prezintă semnal radiografic. Lacunele de culoare de pe bagheta inferioară a ramei dau semnal radiografic de culoare gri. Elementele metalice dau un semnal radiografic puternic. Defectele existente în structura panoului sunt puse în evidenţă sub forma unor zone luminoase (nodurile existente în planşele capacelor). Fibra lemnului este bine evidenţiată prin sticla pictată (*Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC, *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC). Conform analizelor biologice, esenţa lemnoasă din care au fost confecţionate capacul şi rama celor trei icoane este lemnul de brad *Abies alba*. Ele prezintă atac inactiv de insecte xilofage *Anobium punctatum* (investigator biolog dr. Livia Bucşa).

Traficul cu icoane. Impactul asupra patrimoniului

De-a lungul timpului obiectele de artă au creat pasiuni, plăceri nebănuite, stări afective şi intelectuale intense. La colecţionari, pe lângă bucuria contemplaţiei există dorinţa de achiziţionare, nevoia de a investi. Pentru intermediarii tranzacţiilor la negru, respectiv pentru hoţi, obiectele de artă reprezintă o sursă de venit considerabilă.

În secolul nostru traficul cu obiecte de artă a devenit un fenomen social. Starea de sărăcie a unui segment din populaţia globului, crizele economice şi financiar - bancare au dus la extinderea acestui proces, metodele folosite pentru intrarea în posesia unor asemenea valori ducând uneori la criminalitate.

Cum icoanele din ţara noastră şi, nu numai, continuă să fie o atracţie pentru colecţionari şi pentru traficanţi, ne-am propus să subliniem câteva momente din istoria mai recentă a traficului obiectelor de artă de pe raza judeţului Sibiu, pentru a avea în final o imagine evolutivă a cadrului legislativ din domeniu şi totodată pentru a identifica demersurile ce se impun în viitor pentru diminuarea acestui fenomen.

În lucrarea *Meteorologia populară. Observări, credinţe şi obiceiuri*, Traian Gherman se referă la obiceiurile oamenilor din Moldova, care credeau că, pe timp de secetă, dacă se arunca în apă curgătoare o icoană furată din biserică în zorii zilei, va ploua[87].

Irina Nicolau şi Carmen Huluţă, în *Credinţe şi superstiţii româneşti* - după Artur Gorovei şi Gh. F. Ciauşanu, menţionează faptul că, atunci când ploaia întârzie să apară, oamenii trebuie să fure o icoană din biserică, urmând să o arunce în izvor pentru a tulbura apa. Este o superstiţie românească: „atunci se tulbură apele din cer şi plouă"[88].

Regăsim şi la Tudor Pamfile în *Văzduhul după credinţele poporului român*, obiceiurile din judeţul Suceava unde, de data aceasta pentru a înceta ploile, trebuie ca un om al locului să fure de la altcineva o icoană pe care să o arunce în fântână[89]. Obiceiurile nu trebuie însă confundate cu traficul icoanelor.

Interesul pentru icoanele din secolul al XIX-lea, în special pe sticlă, s-a manifestat târziu în ţara noastră. Amatorii avizaţi au achiziţionat icoane pe sticlă de la săteni, în schimbul unor sume neînsemnate şi reproduceri color după icoane, acţiune ce a avut ca rezultat realizarea a

---

[87] G. Coşbuc, *Credinţe fără rost*, „Albina", an. XI, nr. 33, apud: Gherman 2002, p. 72.
[88] Nicolau, Huluţă 2000, p. 224.
[89] Pamfile 2001, p. 142.

numeroase colecţii particulare[90].

Demn de amintit este aportul lui Cornel Irimie, şeful Secţiei de etnografie şi artă populară românească a Muzeului Brukenthal, cercetător ştiinţific principal al Academiei şi director al aceluiaşi muzeu, care a reuşit, prin munca de teren, să achiziţioneze numeroase obiecte de artă. El a fost primul realizator al unei expoziţii itinerante „Pictura pe sticlă şi xilogravura în arta populară românească”, în perioada aprilie - iulie 1965, la München, Braunschweig şi Copenhaga[91].

O altă personalitate, preotul Zosim Oancea, întemeietorul Muzeului de icoane pe sticlă din Sibiel, a întreprins o campanie de salvare a icoanelor pe sticlă din Transilvania şi Bucovina. Atât Cornel Irimie cât şi Zosim Oancea au avut de suferit din partea autorităţilor statului, pentru preocupările lor în acest sens.

Ulterior, în spiritul Legii 63/1974, statul român avea să ia măsuri ferme pentru protejarea acestor valori. Au fost create puncte de concentrare ale Mitropoliei Ardealului: Valea Hârtibaciului, Parohia Valea Aurie, Mediaş, Sălişte, Fofeldea, Avrig, Sâmbăta - unde au fost adunate icoane din parohiile ce prezentau riscuri de pierderi ale patrimoniului.

Cu toate că au existat şi anterior preocupări în sensul protecţiei obiectelor de patrimoniu, *Legea nr. 63 din 30 octombrie 1974 pentru ocrotirea patrimoniului cultural naţional* a fost un important act normativ. Articolul 1 al legii preciza că „în înţelesul prezentei legi, bunurile cu valoare deosebită, istorică, artistică sau documentară care reprezintă mărturii importante privind dezvoltarea istorică a poporului român şi a omenirii în general sau evoluţia mediului natural, inclusiv cele din aceste categorii, alcătuite din metale preţioase şi pietre preţioase, constituie patrimoniul cultural naţional al României şi se bucură de protecţia statului, a întregii societăţi”[92].

Reglementarea a fost completată ulterior prin Decretul prezidenţial nr. 53/1975 privind „categoriile de bunuri culturale care nu fac parte din patrimoniul cultural naţional şi criteriile de avizare de către Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Naţional pentru trimiterea lor peste graniţă[93]”, ce a dus la combaterea traficului cu obiecte de patrimoniu.

Prin această reglementare, Ministerul de Interne avea obligaţia de a identifica, inventaria şi recupera bunurile care făceau parte din patrimoniul statului. Înstrăinarea sau scoaterea peste

---

[90] Teodosiu, p. 105.
[91] Arhiva „ASTRA” 1965; Opriş 2013, p. 538.
[92] Lazăr, Condruz 2007, p. 16.
[93] Publicat în *Buletinul Oficial,* Nr. 33, din 4 aprilie 1975.

graniţă a obiectelor de patrimoniu se sancţiona cu închisoare de la 2 la 7 ani, conform articolul 27 din lege[94].

Evenimentele din decembrie 1989 au tulburat activitatea de cercetare în spirit populist, profitându-se de unele imperfecţiuni ale Legii 63/1974 şi de unele prevederi prea severe.

Legea nr. 63/1974 a fost abrogată prin *Decretul nr. 90/1990 privind înfiinţarea Comisiei Muzeelor şi Colecţiilor*, publicat în „Monitorul Oficial al României", Partea I, nr. 20, din 6 februarie 1990[95].

Dacă înainte de Revoluţie exista o lege prin care obiectele de patrimoniu erau protejate, interzicându-se categoric vânzarea şi cumpărarea lor, ca să nu mai vorbim de înstrăinarea peste hotare, lacunele, aplicarea defectuoasă de mai târziu au făcut ca obiectele de artă să fie comercializate, iar furturile să ia amploare[96].

Până la apariţia unui nou act normativ, pe 26 august 1992, patrimoniul cultural naţional s-a confruntat cu lipsa unei reglementări speciale, de care au profitat în special traficanţii[97].

Noile paragrafe legislative privind reglementarea patrimoniului cultural naţional au fost inserate în Ordonanţa Guvernului nr. 27/1992, publicată în „Monitorul Oficial al României", Partea I, nr. 215, din 28 august 1992 şi aprobată prin Legea nr. 11/1994 publicată în „Monitorul Oficial al României", Partea I, nr. 65, din 14 martie 1994.

Această ordonanţă impunea persoanelor fizice şi juridice, deţinătoare de bunuri culturale mobile sau imobile, de a le conserva, conform legii. Ordonanţa Guvernului interzicea scoaterea din inventarul bibliotecilor, muzeelor şi colecţiilor, a bunurilor de patrimoniu, până la apariţia unei legi speciale, cu norme clare de aplicare.

Casele de licitaţie, magazinele, anticariatele şi consignaţiile care comercializau bunuri culturale aveau obligaţia să deţină autorizaţie de funcţionare de la Ministerul Culturii şi Cultelor, cu avizul Comisiei Muzeelor şi Colecţiilor. Prin această Ordonanţă a Guvernului era considerată infracţiune trecerea peste graniţă fără autorizaţie a bunurilor de patrimoniu, fiind sancţionată cu închisoare de la 2 la 7 ani.

Ulterior, Legea nr. 11/1994 a modificat Ordonanţa Guvernului nr. 27/1992, infracţiunea

---

94 Lazăr, Condruz 2007, p. 16.
95 Lazăr, Condruz 2007, p. 16.
96 Balint, Nicolae, *Jaful continuă*, în *Ziarul de Mureş,* an III, nr. 172, 4 octombrie, Mureş*,* 2005.
97 Lazăr, Condruz 2007, pp. 16-17.

fiind reglementată contravenţie[98].

Ordonanţa Guvernului nr. 68/1994 pentru protejarea patrimoniului a fost publicată în „Monitorul Oficial al României", Partea I, nr. 247, din 31 august 1994 şi aprobată prin Legea nr. 41/1995, abrogată prin Legea nr. 182/2000[99].

În ciuda reglementărilor menţionate, bunurile de patrimoniu nu erau suficient protejate legislativ. Ca atare, la 4 decembrie 1996, a fost emis Ordinul Ministerului Culturii şi Cultelor nr. 1284 referitor la *Normele metodologice privind criteriile unice de clasare a bunurilor culturale care fac parte din patrimoniul cultural naţional şi la metodologia de eliberare a adeverinţelor de export, precum şi a Regulamentului privind desfăşurarea activităţilor comerciale cu bunuri culturale*[100].

Preocupările privind protejarea patrimoniului cultural naţional mobil au dus la adoptarea Legii nr. 182/2000 care prevedea, printre altele, înfiinţarea unor structuri specializate în cadrul Inspectoratului General al Poliţiei Române[101].

Atât în perioada hiatusului legislativ de după Revoluţie cât şi după aceea, specula cu icoane dar şi cu alte valori artistice a înflorit. După anul 1989, s-au intensificat furtul obiectelor de artă, distrugerea patrimoniului mobil şi imobil, exportul ilegal de bunuri culturale[102].

Augustin Lazăr şi Aurel Condruz, în lucrarea *Corpus Juris Patrimonii: Patrimoniul cultural naţional: Doctrină şi Jurisprudenţă, Acte normative,* semnalează faptul că în perioada 2001-2005 au fost comise aproximativ 1595 de furturi care au vizat bunuri de artă şi de cult, distrugeri ale patrimoniului mobil şi imobil. Tot în această perioadă, din 3016 bunuri culturale mobile furate, au fost recuperate 2436 sustrase din locuinţe (colecţii particulare), lăcaşuri de cult, instituţii muzeale şi din situri arheologice[103].

Fenomenul de trafic cu obiecte din patrimoniul cultural naţional a cunoscut o expansiune fără precedent, lipsa unor norme care să reglementeze modul de protecţie a bunurilor din patrimoniul cultural naţional permiţând o circulaţie totală şi necontrolată a valorilor.

În ciuda demersurilor organismelor abilitate, nici în anii următori traficul cu bunuri de patrimoniu nu a fost stopat. Ca atare, în anul 2007, au fost puse în urmărire 653 de bunuri

[98] Lazăr, Condruz 2007, p. 17.
[99] Lazăr, Condruz 2007, p. 17.
[100] Lazăr, Condruz 2007, pp. 17-18.
[101] Lazăr, Condruz 2007, p. 18.
[102] Lazăr, Condruz 2007, p. 25.
[103] Lazăr, Condruz 2007, pp. 25-26.

culturale[104]. Frecvenţa furturilor legate de bunurile culturale se datorează în special câştigurilor financiare consistente obţinute din aceste tranzacţii. Ca atare, furturile sunt comise prin efracţie, cu preponderenţă în zonele unde sunt păstrate aceste bunuri, de la locuinţe private, spaţii de depozitare din muzee, până la colecţii aflate în patrimoniul bisericilor şi mănăstirilor care nu sunt securizate[105].

Până la înfiinţarea serviciului special al „Poliţiei de Patrimoniu", Bucureştiul a avut în cadrul Securităţii de Stat o secţie care răspundea de protecţia patrimoniului, adică tot ce însemna furt şi trafic de bunuri culturale.

Multe dintre icoanele valoroase, în afara celor ce au aparţinut proprietarilor, au fost trecute peste graniţă fraudulos, urmând să fie valorificate. O parte din icoane au ajuns în colecţii de peste hotare, prin intermediul unor case de licitaţie care nu cunoşteau provenienţa ilicită a obiectelor.

În catalogul Dr. Jürgen Fischer, „Fischer-Auktion-Keramik und Kunst", publicat în anul 1995, am identificat numeroase icoane, în special pe sticlă, ce provin de pe teritoriul ţării noastre[106].

La acţiunile de recuperare a obiectelor de artă furate de-a lungul timpului de pe teritoriul României, Poliţia Română a beneficiat de sprijinul unor asociaţii internaţionale, printre care se numără şi Interpolul. Amintim, în acest context, adoptarea de către România a Legii 149/1997 pentru ratificarea Convenţiei UNIDROIT[107] privind bunurile culturale furate sau exportate ilegal, adoptată la Roma pe 24 iunie 1995.

O parte din obiectele de patrimoniu monitorizate şi recuperate de către Ministerul Administraţiei şi Internelor prin Inspectoratul General al Poliţiei Române se regăsesc în catalogul „Patrimoniul reîntregit - Bunuri culturale mobile restituite patrimoniului naţional şi universal 1989-2007", care ilustrează preocuparea unor reţele specializate, naţionale şi internaţionale, pentru furtul şi traficul ilicit cu obiecte de artă.

Sub egida UNESCO au luat fiinţă asociaţii internaţionale ce urmăreau *prevenirea şi combaterea comerţului ilicit cu bunuri din patrimoniul naţional şi universal, protejarea*

[104] Lazăr, Condruz 2007, p. 26.
[105] Lazăr, Condruz 2007, p. 27.
[106] Fischer 1995.
[107] Publicată în *Monitorul Oficial 176*, din 30 iulie 1997.

operelor de artă şi a monumentelor istorice[108].

În continuare vom prezenta bunuri de patrimoniu, icoane pe lemn şi pe sticlă furate de pe raza judeţului Sibiu, aşa cum reiese din documentele interne, informaţii extrase din fişele cazurilor reţinute în atenţia Inspectoratului de Poliţie al Judeţului Sibiu - Serviciul Poliţiei Judiciare.

În urma studierii acestor fişe, cu acordul autorităţilor, am realizat o statistică a furturilor ce au avut loc după Revoluţie, în judeţul Sibiu.

Astfel, în noiembrie 1991 au fost sustrase, dintr-o locuinţă particulară din Răşinari, două icoane pe sticlă reprezentându-i pe „Sfântul Nicolae" şi „Sfânta Fecioară" (caz nesoluţionat).

În martie 1999, de la Biserica Ortodoxă din Răşinari, au fost furate trei icoane pe suport de lemn: „Iisus Hristos Împărat" - datată 1763, „Maica Domnului cu Pruncul", „Sfânta Paraschiva" – datată 1763 (caz soluţionat). În martie 2000, de la Biserica „Sfânta Cuvioasa Paraschiva" din Răşinari, au fost furate, pe lângă alte obiecte de cult, trei icoane pe lemn: „Sfânta Paraschiva" - datată 1973, „Iisus Împărat" şi „Maica Domnului cu Pruncul" - datate 1785. Au fost recuperate numai o parte din bunuri.

Pe parcursul anului 2001, au fost sustrase obiecte de cult din bisericile situate în judeţul Sibiu, valorificate ulterior prin intermediul romilor din satul Brateiu sau prin vânzare directă în afara ţării.

În martie 2001, a fost furată de la Biserica Ortodoxă Turnişor 1, din Sibiu, o icoană pe sticlă reprezentând scena „Sfintei Treimi" (caz soluţionat). Tot în luna martie a aceluiaşi an, de la Biserica Ortodoxă din satul Topârcea, judeţul Sibiu, au fost furate zece icoane şi alte bunuri de valoare. O parte din obiectele furate au fost vândute, fără a se preciza cumpărătorului provenienţa obiectelor. De la cumpărător a fost recuperată o icoană, aceasta fiind restituită bisericii.

În aprilie 2001, au fost furate de la Biserica Ortodoxă din satul Vecerd, judeţul Sibiu, mai multe obiecte de cult, printre care şi o icoană. O parte din aceste bunuri au fost vândute. Tot în luna aprilie, au fost sustrase de la Biserica Ortodoxă din comuna Cristian, judeţul Sibiu, patru icoane pictate pe lemn şi alte obiecte de cult.

În iunie 2001, de la Biserica Ortodoxă din comuna Bazna, judeţul Sibiu, au fost furate mai multe bunuri, care ulterior au fost vândute unor lideri din cadrul minorităţii rome. Icoana

[108] Patrimoniul reîntregit 2007, p. 3.

reprezentând scena „Maicii Domnului cu Pruncul în braţe” a fost recuperată.

În noiembrie 2001, de la Biserica Ortodoxă din satul Bungard, judeţul Sibiu, au fost furate trei icoane pictate pe lemn şi alte obiecte de cult, valorificate ulterior. Două din icoanele furate au fost recuperate.

În aprilie 2003, de la Biserica Ortodoxă Arpaşu de Sus, judeţul Sibiu, au fost sustrase mai multe obiecte care nu au fost găsite, printre care şi o cruce din lemn bogat ornamentată.

Trebuie menţionat că multe din icoanele furate nu au fost catalogate ca făcând parte din patrimoniu. În urma studierii acestor cazuri, s-a constatat că romii au fost cei mai activi în domeniul furtului şi traficului de icoane. Ei mergeau în sate şi-i determinau pe oamenii locului să-şi dea icoanele vechi sau alte obiecte în schimbul unor copii ale unor litografii.



Imagine din momentul recuperării unor icoane furate

După numărul extrem de mare al bisericilor jefuite, a venit şi rândul locuinţelor particulare în care se aflau obiecte de cult. În decembrie 1997, din „Casa Octavian Goga” din Răşinari, unde s-a născut şi a locuit poetul, au fost furate zece icoane pe sticlă şi pe lemn.

Un caz aparte este şi cel al medicului Gheorghe Telea Bologa, din casa căruia au fost sustrase icoane valoroase.

În această casă din judeţul Sibiu, care avea să devină, pe 23 aprilie 2005, Centrul Cultural Memorial „Dr. Gheorghe Telea Bologa" - Nou Român, s-a făcut reconstituirea furtului ce a avut loc în luna iulie a anului 2001, prin intermediul Poliţiei de Patrimoniu, Oficiului de Patrimoniu şi Comisiei de expertizare. Despre acest furt de icoane s-a scris în presa locală[109].



Detaliu: „Casa Octavian Goga" din Răşinari



Conversaţie cu medicul Gheorghe Telea Bologa

[109] Brylynski, Bogdan, *Jefuitorii de icoane*, în *Ziua de Ardeal,* seria nouă, anul VI, nr. 1912, 16 iulie, Sibiu, 2001.

În discuţiile purtate cu distinsul medic Gheorghe Telea Bologa, domnia sa menţiona că, din casă, deşi exista sistem de alarmă, au fost furate cinci icoane pe lemn, dintre care o piesă valoroasă nu a putut fi recuperată. Cele prezentate sunt doar câteva exemple de furturi ce au vizat obiecte de artă în judeţul Sibiu.

Înainte de anul 1989, expoziţiile organizate peste graniţă erau realizate numai prin intermediul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, care selecta lucrări de la diverse muzee din ţară. Foarte rar aveau loc astfel de evenimente, patrimoniul nostru rămânând în anonimat datorită stricteţii, suspiciunii, neîncrederii şi temerilor din acea perioadă. De regulă, tematica expoziţiilor era strict legată de imaginea comunistă. Restricţiile dure care au existat înainte de Revoluţie nu au fost de folos, mai degrabă au constituit un prejudiciu la imaginea României. Odată cu depăşirea perioadei comuniste, prin libertatea greşit înţeleasă, operele noastre au ajuns să fie cunoscute prin furturi. Ceea ce trebuie înţeles este faptul că nu toate piesele trebuie clasate, nu toate intră în patrimoniul cultural naţional. Nu toate operele unui artist sunt valoroase. În creaţia sa trebuie să ţinem seama de o anume evoluţie. Odată cu noile reglementări şi cu intrarea României în Uniunea Europeană, a fost obţinută libertatea de circulaţie a valorilor culturale, importanţa ei fiind de netăgăduit.

De-a lungul timpului au fost aduse prejudicii patrimoniului cultural naţional prin traficul cu obiecte de patrimoniu. Am adăuga şi carenţele legislative, precum şi aplicarea cu rea-credinţă a legislaţiei. Din cauza lipsei reglementărilor clare în domeniul protejării patrimoniului, în ultimii ani a sporit traficul cu icoane. Existenţa unei pieţe ilicite de valori culturale a dus la o regretabilă şi condamnabilă pierdere a bunurilor de patrimoniu care au fost scoase în afara graniţelor ţării.

În concluzie, se impune o strânsă colaborare între deţinătorii unor asemenea bunuri culturale cu instituţiile de cercetare şi conservare-restaurare din ţară. Pe lângă salvarea fizică a obiectelor de patrimoniu sunt necesare catalogarea şi publicarea rezultatelor acesteia. Includerea lor într-un circuit vizual bine organizat şi mediatizat îngreunează traficul obiectelor de patrimoniu, ducând la diminuarea acestui fenomen.

Colecţia Mitropoliei Ardealului şi Arhiepiscopiei Sibiului

În ultimii zece ani principala mea preocupare a vizat studiul icoanelor pe lemn şi pe sticlă din colecţiile sibiene. Iniţiativa Mitropoliei Ardealului de a colecta icoane valoroase şi de a organiza expoziţia şi depozitele din Casa „Eminescu", strada Mitropoliei, nr. 22 a avut un rol hotărâtor în protejarea acestor bunuri.

Ne onorează interesul cu privire la problematica patrimoniului pe care-l manifestă Înaltpreasfinţitul Părinte Dr. Laurenţiu Streza, Mitropolitul Ardealului şi Arhiepiscopul Sibiului, înscriindu-şi numele alături de Mitropolitul Miron Romanul şi de Mitropolitul Nicolae Bălan, ca apărător al sfintelor icoane şi, prin ele, apărător al identităţii noastre naţionale.

Dacă în volumul intitulat „Icoane pe lemn şi pe sticlă din principalele colecţii sibiene", publicat în anul 2009, am trecut în revistă în principal icoanele pe lemn din colecţia Arhiepiscopiei Sibiului şi numai 23 de icoane pe sticlă semnate şi/sau datate, de data aceasta vom prezenta alte 134 icoane pe sticlă cercetate, fără documentaţie fotografică.

În urma studierii stării de conservare a icoanelor pe lemn şi pe sticlă păstrate în acest imobil s-a constatat faptul că, în ciuda neajunsurilor pe care le prezintă clădirea[110], piesele s-au adaptat de-a lungul timpului la microclimatul existent.

Important de menţionat este Proiectul privind *Amenajarea unui muzeu de artă religioasă* în imobilul de pe strada Mitropoliei, nr. 36, care a constituit subiectul primei părţi a lucrărilor de disertaţie ale studenţilor Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Ştiinţe Socio-Umane, Departamentul de Istorie, Patrimoniu şi Teologie Protestantă, Specializarea Conservare-Restaurare, Master Restaurare Lemn Policrom[111].

În atribuirea icoanelor pe sticlă am apelat la bibliografia de specialitate, multe din icoanele prezentate fiind atribuite pe baza analogiilor cu alte icoane publicate de autori cunoscuţi precum Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fűlöp Károly. Cercetările lor au fost de un real folos în demersul nostru de atribuire a icoanelor, însemnările fiind marcate cu roşu.

Icoanelor pe sticlă semnate şi datate sau numai datate publicate în volumul „Icoane pe lemn şi

[110] umiditatea ascensională, identificarea unui atac fungic în zona grupului sanitar.
[111] Streza Maria, *Spaţii propuse şi dotare laborator*; Deak Andrei, *Măsuri de securitate*; Varga Roxana, *Tematică de expoziţie* - coordonator dr. Alina Geanina Ionescu.

sticlă din principalele colecţii sibiene"[112] li se alătură în acest volum celelalte icoane pe sticlă studiate, mărturii ale tradiţiei şi valorilor noastre naţionale, piese nesemnate sau fără indicarea localităţii şi datei, dar care, din punct de vedere al concepţiei şi execuţiei au o valoare deosebită[113].

Nicolae Caţavei

Sfânta Troiţă icoană pe sticlă nr. inv. 1701 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Caţavei dimensiuni 41x35 cm ***Maica Domnului Îndurerată*** icoană pe sticlă nr. inv. 1653 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Caţavei dimensiuni 37x31 cm	***Maica Domnului Îndurerată*** icoană pe sticlă nr. inv. 1845 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Caţavei dimensiuni 49x40 cm ***Învierea Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 1850 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Caţavei dimensiuni 50x45 cm	***Sfinţii Constantin şi Elena*** icoană pe sticlă nr. inv. 1857 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Caţavei dimensiuni 48x43 cm

Ioan Pop

Cuvioasa Paraschiva icoană pe sticlă nr. inv. 724 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş dimensiuni 32x27cm ***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 1635 a doua jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fűlöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul" 2008, p. 155, pl. 178) dimensiuni 40x30 cm	***Prohodul lui Iisus*** icoană pe sticlă nr. inv. 1839 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş dimensiuni 51x45 cm ***Cuvioasa Paraschiva*** icoană pe sticlă nr. inv. 504 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş dimensiuni 32x27cm	***Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel*** icoană pe sticlă nr. inv. 1854 prima jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fűlöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul" 2008, p. 142, pl. 153) dimensiuni 46x41 cm

112 Ionescu 2009, pl. 7, p. 113; pp. 129-131.
113 Ionescu 2009, p. 117.

Iisus Hristos cu Globul icoană pe sticlă nr. inv. 1702 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş dimensiuni 33x28 cm	***Maica Domnului Îndurerată*** icoană pe sticlă nr. inv. 1755 a doua jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fűlöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 87, pl. 52) dimensiuni 58x48 cm	***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1052 prima jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraş (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fűlöp Károly „..Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 160, pl. 188) dimensiuni 38x32 cm

Matei Ţimforea	**Petru din Topârcea**
Sfinţii 40 de mucenici icoană pe sticlă nr. inv. 506 sfârşit de secol XIX atribuită lui Matei Ţimforea din Cârţişoara dimensiuni 36x26 cm ***Maica Domnului cu Pruncul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1834 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Matei Ţimforea din Cârţişoara dimensiuni 53x40 cm	***Iisus Hristos pe tron*** icoană pe sticlă nr. inv. 262 sfârşit de secol XVIII probabil Petru Zugravu din Topârcea dimensiuni 37x32 cm

Pe Valea Sebeşului, centrul de pictură pe sticlă din Laz se remarcă drept unul dintre cele mai prolifice, prin icoanele realizate de zugravii din familia Poienaru. Conform datelor furnizate de *Maria Poienaru*, primul zugrav din această familie a fost *Savu Poienaru* (1770-1818) urmat de fiul său *Simion Poienaru* (1802-1872). Acesta a avut la rândul său trei fii: *Toma Poienaru* (1830-1872), *Ion Poienaru* (1838-1903) şi *Ilie Poienaru I* (1839-1917). *Ion Poienaru* a avut un fiu, pe *Aron Poienaru* (1861-1921), iar *Ilie Poienaru* doi fii: *Partenie Poienaru* (1871-1921) şi *Ilie Poienaru II* (1883). Acesta din urmă a avut o fiică pe nume *Maria Poienaru* (1923) care pictează şi în prezent[114].

Referitor la aceste informaţii consemnate în bibliografia de specialitate de Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, Ştefan Meteş şi Gheorghe Pavelescu - Ioana Rustoiu, într-o amplă cercetare a

[114] Dancu, Dancu 1975, p. 95, 97, 104.

activităţii zugravilor din Laz[115], face o serie de corecturi bazate pe documente păstrate în arhiva parohiei ce modifică intervalul de timp în care au trăit zugravii: *Savu Poienaru* (1777-1829), *Simion Poienaru* (1801-1872), *Toma Poienaru* (1835-1874), *Ioan Poienaru* (1837-1898), *Ilie Poienaru I* (1840-1917), *Aron Poienaru* (1862-1921), *Ilie Poienaru II* (1883-1977).

Zugravul *Simion Poienaru* din Laz a învăţat meşteşugul de la tatăl său, observându-se şi la el „hieratismul canonic al sfinţilor, mai ales în prima parte a activităţii sale"[116]. De asemenea, în evoluţia picturii pe sticlă a acestui zugrav se remarcă trecerea de la abundenţa cromatică la fondul din foiţă de aur şi, mai apoi, la cel din hârtie argintată, culminând cu revenirea la culoarea de odinioară[117].

Simion Poienaru	**Ilie II Poienaru**
Judecata de Apoi icoană pe sticlă nr. inv. 539 prima jumătate a secolului XIX probabil Simion Poienaru, zugrav din Laz dimensiuni 43x38 cm ***Duminica tuturor sfinţilor*** icoană pe sticlă nr. inv. 215 prima jumătate a secolului XIX probabil Simion Poienaru, zugrav din Laz dimensiuni 42 x 36 cm	***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 1746 început de secol XX atribuită, prin analogie, lui Ilie II Poienaru (cf. Ioana Rustoiu, „Icoanele Lazului" 2007, fig. 275, p. 375) dimensiuni 44x34 cm

Pavel Zamfir

Judecata de Apoi icoană pe sticlă nr. inv. 204 a doua jumătate a secolului XIX probabil Pavel Zamfir, zugrav din Laz dimensiuni 41x36 cm ramă de Mărginime	***Adormirea Maicii Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 821 sfârşit de secol XIX atribuită, prin analogie, lui Pavel Zamfir, zugrav din Laz (cf. Ioana Rustoiu, „Icoanele Lazului" 2007, pl. 78, p. 244) dimensiuni 44x38 cm	***Învierea lui Iisus şi 12 scene din viaţa Sa*** icoană pe sticlă nr. inv. 815 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Pavel Zamfir, zugrav din Laz dimensiuni 40x36cm ramă de Mărginime

115 Rustoiu 2007, pp. 22-35.
116 Dancu, Dancu 1975, p. 96.
117 Dancu, Dancu 1975, p. 96.

Ioan Kostea

Maica Domnului cu Pruncul icoană pe sticlă nr. inv. 1273 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm atribuită, prin analogie, zugravului Ioan Kostea (cf. Dancu, Dancu 1975, pl. 109) dimensiuni 45x40 cm ***Arhanghelii Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 1274 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm atribuită, prin analogie, zugravului Ioan Kostea (cf. Dancu, Dancu 1975, pl. 109) dimensiuni 36x32 cm ***Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 1934 prima jumătate a secolului XIX probabil Ioan Kostea dimensiuni 44x31 cm	***Duminica Floriilor*** icoană pe sticlă nr. inv. 1736 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm probabil Ioan Kostea dimensiuni 25x20 cm ***Intrarea în biserică a Maicii Domnului (Vovedenie)*** icoană pe sticlă nr. inv. 1737 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm probabil Ioan Kostea dimensiuni 25x20 cm ***Naşterea Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 1739 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm, probabil Ioan Kostea provenienţă: Şeica Mare dimensiuni 25x20 cm

Maierii Albei Iulia

Învierea lui Iisus icoană pe sticlă nr. inv. 1957 a doua jumătate a secolului XIX Maierii Albei Iulia Zugrav din familia Prodan dimensiuni 51x47 cm	***Iisus Hristos binecuvântând*** icoană pe sticlă nr. inv. 1486 a doua jumătate a secolului XIX Maierii Albei Iulia Zugrav din familia Prodan dimensiuni 34x23 cm

Făgăraş

Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 154 secol XIX Făgăraş dimensiuni 48x40 cm ***Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*** icoană pe sticlă nr. inv. 529 secol XIX Făgăraş dimensiuni 47x41cm	***Pogorârea de pe Cruce a Sfântului Ioan*** icoană pe sticlă nr. inv. 776 secol XIX Făgăraş dimensiuni 58x23 cm ***Sfântul Ilie*** icoană pe sticlă nr. inv. 1951 secol XIX Făgăraş dimensiuni 38x31 cm	***Sfântul Dumitru*** icoană pe sticlă nr. inv. 1981 secol XIX Făgăraş dimensiuni 42x36 cm ***Înălţarea Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 1840 secol XIX Făgăraş dimensiuni 59x52 cm

Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 536 secol XIX Făgăraş dimensiuni 40x34 cm

Şcheii Braşovului

Învierea Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 510 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 36x30 cm ***Iisus Hristos cu Viţa-de-vie*** icoană pe sticlă nr. inv. 1051 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 39x34 cm ***Cei Trei Ierarhi*** icoană pe sticlă nr. inv. 1193 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 45x43 cm ***Sfântul Haralambie*** icoană pe sticlă nr. inv. 538 secol XIX Şcheii Braşovului [?] dimensiuni 46x41 cm ***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 1583 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 48x37 cm ***Încoronarea Mariei*** icoană pe sticlă nr. inv. 1634 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 40x34 cm	***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1833 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 49x44 cm ***Iisus cu Viţa-de-vie*** icoană pe sticlă nr. inv. 1838 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 53x46 cm ***Maica Domnului cu Pruncul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1863 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 50x45 cm ***Iisus cu Viţa-de-vie*** icoană pe sticlă nr. inv. 531 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 38x32 cm ***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 1917 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 42x37 cm ***Cina cea de Taină*** icoană pe sticlă nr. inv. 1962 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 38x32 cm	***Botezul Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 507 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 55x38 cm ***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1930 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 44x39 cm ***Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 509 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 36x31cm ***Sfântul Ilie*** icoană pe sticlă nr. inv. 768 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 37x32 cm ***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1044 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 55x50 cm ***Punerea în mormânt*** icoană pe sticlă nr. inv. 1077 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 31,5 x 37 cm

Constantin şi Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1778 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 42x38 cm	***Sfânta Treime*** icoană pe sticlă nr. inv. 6 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 59x47 cm	***Maica Domnului Îndurerată*** icoană pe sticlă nr. inv. 1048 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 46x40 cm
Botezul Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1832 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 46x42 cm	***Iisus cu Viţa-de-vie*** icoană pe sticlă nr. inv. 90 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 38x32 cm	***Buna Vestire si 10 scene cu sfinţi*** icoană pe sticlă nr. inv. 1970 secol XIX Şcheii Braşovului dimensiuni 60x50 cm

Laz

Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 718 secol XIX Laz dimensiuni 44x38 cm	***Încoronarea Maicii Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 725 secol XIX Laz dimensiuni 37x32 cm
Sfinţii Constantin şi Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1749 secol XIX Laz dimensiuni 38x33 cm	***Sfântul Haralambie*** icoană pe sticlă nr. inv. 828 secol XIX Laz dimensiuni 32x27 cm
Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 816 secol XIX Laz dimensiuni 43x38 cm	***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1483 secol XIX Laz dimensiuni 41x35 cm
Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1485 secol XIX Laz dimensiuni 35x31 cm	***Arhanghelii Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 1555 secol XIX Laz dimensiuni 37x32 cm
Încoronarea Maicii Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 219 secol XIX Laz dimensiuni 30x35 cm	***Sfântul Gheorghe omorând balaurul*** icoană pe sticlă nr. inv. 213 secol XIX Laz dimensiuni 30x31 cm

Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 550 prima jumătate a secolului XIX Laz [?] dimensiuni 17x12 cm

Valea Sebeşului

Sfântul Haralambie icoană pe sticlă nr. inv. 263 secol XIX Valea Sebeşului dimensiuni 42x37 cm ***Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 537 secol XIX Valea Sebeşului dimensiuni 35x30 cm	***Iisus Hristos în Grădina Ghetsimani*** icoană pe sticlă nr. inv. 1651 secol XIX Valea Sebeşului dimensiuni 45x37 cm ***Adormirea Maicii Domnului*** icoană pe sticlă (capac din lemn cu traverse) nr. inv. 1963 secol XIX probabil Valea Sebeşului dimensiuni 36x29 cm	***Luarea de pe Cruce*** icoană pe sticlă nr. inv. 1106 secol XIX probabil Valea Sebeşului dimensiuni 62x45 cm

Iernuţeni

Iisus Hristos binecuvântând icoană pe sticlă nr. inv. 1931 datată 176_ probabil Iernuţeni dimensiuni 50x39 cm ***Sfântul Ştefan*** icoană pe sticlă nr. inv. 553 început de secol XIX probabil Iernuţeni dimensiuni 31x23 cm	***Arhanghelul Mihail*** icoană pe sticlă nr. inv. 1636 sfârşit de secol XVIII - început de secol XIX probabil Iernuţeni dimensiuni 43x38 cm ***Răstignirea lui Iisus*** icoană pe sticlă nr. inv. 1982 început de secol XIX probabil Iernuţeni dimensiuni 37x31 cm	***Maica Domnului Împărătească*** icoană pe sticlă nr. inv. 1249 secol XIX probabil Iernuţeni dimensiuni 37x30 cm

Nicula

Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 1188 sfârşit de secol XIX - început de secol XX Nicula dimensiuni 50x36 cm	***Maica Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 1912 sfârşit de secol XVIII - început de secol XIX Nicula dimensiuni 27x22 cm	***Răstignirea lui Iisus*** icoană pe sticlă nr. inv. 1715 început de secol XIX Nicula dimensiuni 26x20 cm

Maica Domnului cu Pruncul
icoană pe sticlă
nr. inv. 1463
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 38x33 cm

Iisus Hristos pe tron
icoană pe sticlă
nr. inv. 1553
prima jumătate a secolului XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm

Maica Domnului cu Pruncul
icoană pe sticlă
nr. inv. 1554 (în registrul inventar 1154)
prima jumătate a secolului XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm

Sfântul Nicolae
icoană pe sticlă
nr. inv. 1713
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm

Sfinţii Constantin şi Elena
icoană pe sticlă
nr. inv. 1714
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm

Maica Domnului cu Pruncul şi cei 12 Apostoli
icoană pe sticlă
nr. inv. 1716
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 34x28 cm

Intrarea Maicii Domnului în Templu
icoană pe sticlă
nr. inv. 1921
mijlocul secolului XIX
Nicula
dimensiuni 31x25 cm

Cina cea de Taină
icoană pe sticlă
nr. inv. 1748
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 28x22

Sfânta Treime
icoană pe sticlă
nr. inv. 528
sfârşit de secol XVIII - început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 25x20 cm

Botezul Domnului
icoană pe sticlă
nr. inv. 1073
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 30x24 cm

Naşterea Domnului şi Cina cea de Taină
icoană pe sticlă
nr. inv. 1654
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm / 23x18 cm

Învierea lui Iisus
icoană pe sticlă
nr. inv. 1711
sfârşit de secol XVIII – început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 23x17 cm

Sfântul Gheorghe omorând balaurul
icoană pe sticlă
nr. inv. 1920
secol XIX
Nicula
dimensiuni 23x18 cm

Maica Domnului cu Pruncul
icoană pe sticlă
nr. inv. 1922
secol XIX
Nicula
dimensiuni 30x25 cm

Învierea lui Iisus
icoană pe sticlă
nr. inv. 527
sfârşit de secol XVIII - început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 25x20 cm

Sfinţii Constantin şi Elena
icoană pe sticlă
nr. inv. 1972
secol XIX
Nicula
dimensiuni 37x30 cm

Sfântul Nicolae
icoană pe sticlă
nr. inv. 1973
secol XIX
Nicula
dimensiuni 34x28 cm

Sfântul Nicolae
icoană pe sticlă
nr. inv. 1918
prima jumătate a secolului XIX
Nicula
dimensiuni 26x29 cm

Sfinţii Constantin şi Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1717 mijlocul secolului XIX Nicula dimensiuni 34x28 cm ***Duminica Floriilor*** icoană pe sticlă nr. inv. 1911 mijlocul secolului XIX Nicula dimensiuni 36x31 cm	***Sfinţii Constantin şi Elena*** icoană pe sticlă nr. inv. 1712 secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm ***Maica Domnului cu Pruncul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1722 început de secol XIX Nicula dimensiuni 24x18 cm	***Arhanghelii Mihail şi Gavriil*** icoană pe sticlă nr. inv. 1975 început de secol XIX Nicula dimensiuni 26x20 cm ***Adormirea Maicii Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 1977 prima jumătate a secolului XIX Nicula dimensiuni 38x30 cm

Gherla

Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 1937 sfârşit de secol XIX – început de secol XX Gherla dimensiuni 48x38 cm	***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 1978 a doua jumătate a secolului XIX Gherla dimensiuni 42x31 cm

Mărginimea Sibiului

Cina cea de Taină şi Punerea în mormânt icoană pe sticlă nr. inv. 94 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 69x56 cm ***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 95 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 45x32 cm ***Cina cea de Taină*** icoană pe sticlă nr. inv. 820 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 63x45 cm	***Încoronarea Mariei*** icoană pe sticlă nr. inv. 819 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 40x35 cm ***Adormirea Maicii Domnului*** icoană pe sticlă nr. inv. 827 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 33x27 cm ***Maica Domnului Îndurerată*** icoană pe sticlă nr. inv. 721 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 41x37 cm	***Maica Domnului Orantă şi Sfinţii Vasile, Grigore şi Ioan*** icoană pe sticlă nr. inv. 542 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 61x53 cm ***Deisis*** icoană pe sticlă nr. inv. 719 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 51x23 cm ***Cina cea de Taină şi Punerea în mormânt*** icoană pe sticlă nr. inv. 526 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 66x44 cm

Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 993 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 83x67 cm	***Iisus Hristos pe tron*** icoană pe sticlă nr. inv. 831 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 43x33 cm	***Sfântul Ilie*** icoană pe sticlă nr. inv. 540 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 43x38 cm
Întâmpinarea Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1065 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 60x50 cm	***Sfântul Simion Stâlpnicul*** icoană pe sticlă nr. inv. 1049 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 50x44 cm	***Deisis*** icoană pe sticlă nr. inv. 1046 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 56x50 cm
Punerea în mormânt icoană pe sticlă nr. inv. 1067 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 69x53 cm	***Sfânta Troiţă şi Cina cea de Taină*** icoană pe sticlă nr. inv. 1069 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 62x45 cm	***Coborârea de pe Cruce*** icoană pe sticlă nr. inv. 1099 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 44x39 cm
Naşterea Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 554 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 25x20 cm	***Sfântul Haralambie*** icoană pe sticlă nr. inv. 1098 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 39 x 34 cm	***Sfântul Nicolae*** icoană pe sticlă nr. inv. 533 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 41x36 cm

Banat	**Sandl**
Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 214 sfârşit de secol XIX zona Banatului dimensiuni 51 x 36 cm	***Iisus Hristos cu Globul*** pictură pe sticlă din Sandl nr. inv. 1925 datată 1875 dimensiuni 31x25 cm

Starea de conservare a icoanelor pe lemn şi pe sticlă

Cauzele degradării icoanelor pe lemn ţin de calitatea materialelor care alcătuiesc sistemul pictural, de tehnica de realizare, de condiţiile de păstrare (umiditate, temperatură, lumină, calamităţi naturale), de neglijenţa oamenilor.

Panoul de lemn este constituit dintr-o singură planşă sau dintr-un ansamblu de planşe şi diverse elemente (traverse, ramă). Pentru o mai bună înţelegere a structurii şi a comportamentului lor, este de dorit să se studieze esenţa, adică tipul de lemn folosit, tăierea şi uscarea, apoi asamblarea[118].

Degradări întâlnite la icoanele pe lemn: murdărie superficială, aderentă şi ancrasată, depuneri de ceară, uzura peliculei de culoare, uzura foiţei metalice, desprinderi grave ale straturilor picturale, lacune, îmbătrânirea şi îmbrunirea vernis-ului, detaşarea baghetelor ramei de pe suportul de lemn, pierderea elementelor decorative aplicate la îmbinările baghetelor ramei, pierderi de material lemnos, pierderea traverselor, rupturi, fisuri, crăpături, curbări, deformări, intervenţii inadecvate.

În ceea ce priveşte panoul suport, alegerea esenţei lemnului este determinantă pentru conservarea sa. Dacă se folosesc esenţe dure, cum ar fi nucul, castanul şi fagul sau esenţe moi ca plopul, salcia şi bradul, vom obţine rezultate diferite în planul rezistenţei mecanice şi sensibilităţii la variaţiile temperaturii şi umidităţii mediului înconjurător. În condiţii identice, lemnul de castan sau de nuc se conservă mai bine decât lemnul de plop, mai predispus atacurilor insectelor şi mai sensibil la variaţiile umidităţii şi temperaturii. La noi în ţară, în pictura pe panou, s-au folosit foarte mult bradul şi teiul. Aceste esenţe lemnoase sunt frecvent atacate de insectele xilofage, deoarece sunt bogate în substanţe nutritive. În schimb, stejarul rezistă la acţiunile insectelor xilofage, dar crapă uşor în timpul uscării[119].

Starea de conservare a panourilor compuse din mai multe planşe depinde şi de modul de debitare a trunchiului, după diverse procedee: tăietura radială, tăietura tangenţială şi crăparea. Scândurile extrase din centrul trunchiului prin tăiere radială sunt cele mai potrivite pentru întrebuinţare. Cele extrase din partea cea mai apropiată de scoarţă vor avea tendinţa de a se deforma sau curba şi sunt atacate cu mai multă uşurinţă de insecte. Prezenţa nodurilor sau a neregularităţilor provoacă în aceeaşi măsură tensiuni care pot pricinui degradări la nivelul

[118] Baroni 1992, p. 8.
[119] Baroni 1992, pp. 8-9.

suportului pictat[120]. Anumite imperfecţiuni pe care le constatăm examinând suporturile din lemn sunt datorate „viciilor de tehnică”. Acest lucru ar părea să demonstreze că meşterii dulgheri nu-şi alegeau potrivit materialul din motive financiare sau pentru că nu posedau cunoştinţe tehnologice adecvate. Pe lângă aceste cauze frecvente de degradare amintim şi condiţiile ambientale nefavorabile care constau în fluctuaţii ale umidităţii şi temperaturii ce duc la distanţări ale planşelor, fisuri şi crăpături în structura lemnului. Aceste inconveniente rezultă uneori dintr-o prea mare grabă în utilizarea lemnului înainte ca ciclul de uscare să se fi încheiat sau din alegerea nefericită a lemnului. Unele icoane, compuse din mai multe planşe, lipite una de alta, sunt prevăzute cu traverse bătute în cuie, perpendicular sensului fibrei. În funcţie de proprietăţile sale, lemnul tinde să sufere modificări. Dacă jocul normal al lemnului este blocat prin traverse care împiedică mişcarea naturală, planşele sunt supuse tensiunilor şi vor crăpa[121]. În alte cazuri, amintim îmbinarea planşelor prin lipire, care suferă din cauza tensiunii excesive. Cleiul proteic este adesea degradat, pierzându-şi caracteristicile adezive. Mai mult decât atât, insectele xilofage sunt atrase de prezenţa cleiului şi atacă aceste zone. Curbura prea pronunţată poate ea însăşi să fie cauza fisurilor, crăpăturilor şi distanţărilor dintre planşe care au corespondent şi pe faţa pictată a icoanelor. Acest lucru apare în general în zona cu cea mai mare tensiune, adică în punctul central al curburii. Pentru a încerca să se remedieze acest tip de degradare, s-au aplicat încă din trecut traverse mobile. Această metodă avea ca scop stoparea curbării planşelor, permiţând mişcarea fibrelor. Pentru ca riscul fisurilor suportului ce au corespondent pe suprafaţa pictată să fie mai mic, s-a recurs la aplicarea unor fâşii de pânză la îmbinarea planşelor, între grund şi suport. Prin acest tip de preparare, puţine fisuri s-au propagat pe faţa pictată. Un panou pictat poate căpăta cu timpul o anumită curbură datorită alegerii nefericite a planşelor extrase de la marginea trunchiului care au frecvent tendinţa de a se curba, ori datorită absenţei simetriei între partea pictată şi verso-ul icoanei care poate provoca dezechilibru în cantitatea de umiditate absorbită. În timp ce faţa pictată şi vernisată este slab higroscopică, verso-ul care nu este protejat de straturi de culoare sau de vernis absoarbe sau pierde mai uşor umiditate[122].

Prin deformare se înţelege o „răsucire” particulară a planşelor plane. Fenomenul este cauzat de tensiuni ale interiorului trunchiului din care a fost extrasă planşa, şi de deviaţia

---

[120] Baroni 1992, pp. 10-11.
[121] Baroni 1992, pp. 15-16.
[122] Baroni 1992, pp. 18-20.

fibrelor raportat la axa longitudinală a tăieturii. Insectele pot provoca pagube foarte grave unui suport de lemn, săpând adevărate galerii în structura sa. Înmulţindu-se, pot provoca distrugerea totală a suportului de lemn. Insectele atacă mai uşor esenţele moi şi lemnul cu slab conţinut de tanin. Prezenţa lor este frecventă la îmbinările planşelor care constituie panoul, sau în apropierea marginii planşelor care corespunde părţii exterioare a trunchiului. Cleiul proteic agravează situaţia, căci larvele xilofage se hrănesc în aceeaşi măsură cu substanţele organice pe care acesta din urmă le conţine[123].

Degradările suportului şi ale grundului se repercutează asupra straturilor picturale (culoare, vernis), pe când deteriorările foarte grave ale straturilor superficiale nu se transmit întotdeauna în straturile profunde. Alterarea unui strat poate depinde de o degradare ce s-a produs într-un alt strat, sau mai mult, de un fenomen care se produce în mediul ambiant unde este conservată lucrarea. Căderea culorii în „solzi" poate fi provocată de pierderea aderenţei peliculei de culoare faţă de grund. Clivajul (separarea) între grund şi suport poate provoca aceleaşi degradări şi chiar pierderea coeziunii sau pulverulenţa aceluiaşi strat care se poate datora liantului prea sărac[124].

Desprinderile sau pierderile de culoare se pot datora şi mediului cu microclimat instabil, manipulărilor inadecvate sau accidentelor. Separarea straturilor picturale apare şi datorită diverselor „vicii de tehnică".

Anumiţi zugravi pictau pe suporturi slab absorbante şi puţin poroase, care nu permiteau straturilor să se fixeze stabil. În alte cazuri, suprapunerile de culoare atingeau o grosime excesivă şi, uscându-se, cu timpul au fost supuse unor tensiuni interne amplificate ce au dus la fragmentarea tuşelor în relief şi le-au desprins de fond[125].

Cât despre cracluri, formarea unei serii regulate de fisuri de formă reticulară (în reţea) care pleacă de la grund, implicând şi pelicula de culoare, este o alterare structurală a picturii, semn al autenticităţii sale. Cu toate acestea, în anumite cazuri, regulile fundamentale ale tehnicii picturale nu au fost respectate, şi astfel la formarea craclurilor normale, numite „de bătrâneţe" sau „de vârstă" se adaugă cracluri, fisuri, rupturi, datorate unei execuţii deficitare.

Un exces de liant amestecat cu pigment poate provoca rupturi macroscopice ale stratului pictural. Folosirea bitumului sau cerurilor în cantităţi excesive poate provoca cracluri

[123] Baroni 1992, p. 20.
[124] Baroni 1992, p. 97.
[125] Baroni 1992, p. 108.

catastrofale. În alte cazuri, o suprapunere eronată a straturilor poate să provoace, de asemenea, degradări.

În pictură, regula care primează este „gras pe slab". Este posibil să începem o pictură în tempera şi să o finalizăm în ulei, dar nu este de dorit ca procesul să fie invers. Straturile mai bogate în liant, sau mai grase, trebuie să fie aplicate întotdeauna pe alte straturi mai poroase şi mai slabe, pentru o aderenţă bună. Dacă se contravine acestei reguli, apare riscul de a vedea straturile desprinzându-se, cu formări de cracluri[126].

În cazul unui retuş realizat în urma unei restaurări anterioare, dacă acesta este bine realizat şi limitat la marginile lacunelor, atunci se optează pentru păstrarea intervenţiei. Dacă se constată că retuşul a fost aplicat pe pictura originală, depăşind limitele lacunelor, acesta se îndepărtează. În cazul în care avem certitudinea că sub zonele repictate originalul s-a pierdut, atunci se conservă aceste repictări dacă au o valoare istorică.

Vernis-urile pot prezenta alterări multiple, provocate fie de agenţi exteriori, legaţi de condiţiile particulare ale mediului ambiant unde este conservată pictura, fie de modificarea materialelor folosite pentru constituirea peliculei. Alterarea vernis-ului nu este întotdeauna omogenă şi egală pe toată suprafaţa picturii.

Pigmenţii, prin compoziţia lor chimică influenţează în mod diferit pelicula de răşină. Acest lucru este valabil mai ales pentru pigmenţii care conţin metale grele, precum plumbul, cobaltul etc. În acest sens, acelaşi vernis care acoperă pictura va prezenta alterări diferite.

Lumina este reflectată diferit de pigmenţii ce constituie suprafaţa pictată. Faptul poate să condiţioneze îngălbenirea sau întunecarea diversificată a vernis-ului. Însăşi curăţirile pot cauza variaţii în omogenizarea straturilor de culoare[127].

Exceptând depozitele de praf, pe vernis-uri se depun adesea particule de materie care sunt dificil de îndepărtat. În biserici menţionăm aburii şi fumul lumânărilor şi al tămâii ce provoacă apariţia unor depozite de murdărie, iar în locuinţe sunt diverse sisteme de încălzire şi bucătăriile care prin utilizare pot duce la rezultate similare.

Blooming-ul este o degradare superficială a vernis-ului. În practică este vorba de o micro-fisurare a suprafeţei peliculei, datorită variaţiilor de temperatură şi umiditate ale mediului ambiant. Fenomenul se observă în mod natural pe vernis-uri relativ recente, pe bază de răşini

---

[126] Baroni 1992, p. 109.
[127] Baroni 1992, pp. 113-115.

naturale. La lumină vernis-ul prezintă pete neregulate, albăstrui, pe care le putem elimina fricţionând suprafaţa cu piele de căprioară, uscată şi foarte curată, sau revernisând uşor pictura. Cât despre microfisurile vernis-ului, în timp, din motive legate de condiţiile ambientale şi de mişcările imperceptibile ale suportului, acesta - indiferent de elasticitatea sau rezistenţa sa - poate prezenta o albire parţială sau generală, datorită formării de fisuri microscopice care alterează transparenţa originală. Fenomenul poate lua proporţii în aşa fel încât să împiedice total lizibilitatea picturii. Acest tip de degradare este frecvent la vernis-urile pe bază de răşini, în special dacă pictura este expusă în condiţii improprii. Asemenea degradări sunt uneori spectaculoase dar nu sunt grave, chiar dacă pictura dă impresia că dispare sub un strat opac, alb. Este suficient să se regenereze vernis-ul dizolvându-l, fără a-l îndepărta, pentru a-i regăsi transparenţa originală. În urma microfisurilor sau asociată cu acest fenomen, se poate constata frecvent o pulverulenţă a straturilor vechi de vernis, datorată pierderii proprietăţilor coezive ale răşinilor.

Răşinile moi, precum răşina dammar, pot şi ele să prezinte cu timpul inconveniente asemănătoare, dacă sunt supuse unor condiţii ambientale speciale. În afară de pierderea coeziunii, vernis-urile pot uneori să-şi piardă aderenţa faţă de suprafaţa pictată. Acest lucru se produce în mod normal când suprafaţa peliculei de culoare a fost tratată cu ceară, înainte de a fi vernisată. Acelaşi fenomen apare atunci când vernis-ul conţine prea mult sicativ, răşini dure (precum copalul) sau substanţe bituminoase. În aceste cazuri este aproape întotdeauna posibil să se observe o serie de microfisuri ale vernis-ului, care se prezintă într-o manieră autonomă ce nu corespunde crăpăturilor peliculei de culoare. Cu trecerea timpului aceste crăpături fine se măresc şi în cel mai rău caz vernis-ul antrenează o parte a glasiului sau pelicula de culoare[128].

Chiar dacă este posibil ca în anumite cazuri să se întâlnească picturi acoperite de vernis-uri colorate, rareori originare, coloraţia aparentă a numeroase picturi este mai degrabă datorată unei alterări cromatice naturale a materialelor folosite. De fapt, urmărind compoziţia şi condiţiile de iluminare ale mediului ambiant, numeroase răşini naturale se închid cu trecerea timpului, în nuanţe cromatice adeseori variate.

Pentru exemplificare menţionăm răşinile naturale, folosite odinioară, precum masticul, care se îngălbeneşte şi capătă tonuri aurii plăcute, dacă nu sunt prea pronunţate. La coloraţia sau la întunecarea răşinilor se adaugă cele ale uleiurilor şi esenţelor folosite în compoziţia

[128] Baroni 1992, pp. 115-119.

vernis-ului.

Altădată uleiurile de in, de nucă, de cânepă şi de ricin intrau în mod obişnuit în compoziţia vernis-urilor. Îmbătrânind, fiecare dintre aceste produse este expus profundelor şi diverselor alterări cromatice. Utilizate începând de la mijlocul secolului al XVI-lea, ca diluanţi, esenţele (de terebentină, de aspic, de rozmarin), adică distilaţii de plante rezinifere sau aromatice, se îngălbenesc sau se închid dacă sunt expuse luminii. Acest aspect se poate verifica dacă se conservă esenţă de terebentină într-o sticlă transparentă[129].

Propuneri de restaurare la icoanele pe lemn: desprăfuire, îndepărtarea elementelor metalice neconstitutive, îndepărtarea depunerilor de ceară mecanic şi cu solvent, consolidarea profilactică parţială sau totală a straturilor picturale prin aplicarea foiţei japoneze cu soluţie de clei pe bază de colagen, consolidarea mecanică şi structurală a panoului, curăţirea verso-ului icoanei, consolidarea propriu-zisă parţială sau totală a straturilor picturale, îndepărtarea foiţei japoneze, curăţirea, degresarea şi chituirea lacunelor, teste de curăţire cu amestecuri de solvenţi în vederea curăţirii straturilor picturale, subţierea şi egalizarea vernis-ului, îndepărtarea numerelor de inventar scrise cu vopsea pe faţa icoanelor (intervenţie inadecvată), integrarea cromatică, vernisarea. Aceste propuneri trebuie să ţină seama de rezultatul investigaţiilor fizice, chimice şi biologice.

Astfel, înainte de a recurge la operaţia de consolidare mecanică şi structurală a panoului icoanei este de dorit să se protejeze faţa pictată, astfel încât operaţiile efectuate pe lemn să nu deterioreze straturile picturale. Însă protejarea picturii trebuie efectuată după îndepărtarea depunerilor de ceară mecanic (bisturiu) şi cu solvent (white-spirit), dacă ele există. Un excelent sistem pentru protejarea straturilor picturale constă în protecţia cu foiţa japoneză peste care se pensulează o soluţie de clei de peşte sau iepure în concentraţie mică de 3%. Operaţia de consolidare profilactică se realizează aplicând foiţa japoneză pe straturile picturale deteriorate, divizată în foiţe de mici dimensiuni.

După ce s-a protejat astfel suprafaţa pictată se poate trece la intervenţia pe suportul de lemn care, după caz, constă în desprăfuire, extragerea cuielor metalice neconstitutive, tratamentul fisurilor şi crăpăturilor folosind tacheţi, fluturaşi, clei de piele în concentraţie 20%. De asemenea se pot confecţiona noi traverse culisante ce se vor cresta, dacă acestea s-au pierdut în timp datorită curbării panoului. Este de preferat ca panourile să fie conservate aşa cum sunt,

[129] Baroni 1992, pp. 120-121.

fără să se încerce îndreptarea planşelor curbate, pentru a evita intervenţiile radicale.

Se efectuează operaţia de dezinsecţie, dacă este cazul, pentru a distruge insectele xilofage şi în general pentru a combate agresiunile biologice suferite de lemn. După multe experimente s-au adoptat substanţe care prezintă următoarele caracteristici: penetraţie bună, rapiditate de acţiune, compatibilitate bună cu constituenţii picturii. Substanţele trebuie să fie inactive din punct de vedere chimic şi să dea rezultate pe termen lung. Printre ele se numără: Perxil-ul, Xilamon-ul, Xilofen-ul, Pentaclorfenolul[130], Biotin T. şi Biotin R. Aceste substanţe se pot aplica prin pensulare sau injectare în orificiile de zbor.

Dacă zonele infestate sunt grav deteriorate, pentru consolidarea structurală a panoului se poate interveni cu Paraloid B72 în diverse variante de solubilizare (acetat de etil, xilen, toluen). Pentru peliculizare se poate folosi Covidez RLP. Acest tip de material se utilizează şi pentru completări ale suportului, de mici dimensiuni. Alteori este necesară completarea panoului cu bucăţi din lemn confecţionate din aceeaşi esenţă cu suportul. Dacă zonele cu pierderi de material sunt mici, completările se pot realiza cu clei pe bază de colagen, rumeguş, câlţi şi pigment şi/sau cu Balsite K şi W în amestec cu rumeguş.

Curăţirea verso-ului se poate face cu amestecuri de solvenţi. Pentru exemplificare menţionăm apa amoniacală (3%). Operaţia de curăţire a lemnului trebuie efectuată în aşa fel încât panoul să-şi păstreze culoarea şi patina tipică fiecărei esenţe[131].

Când suportul nu-şi mai îndeplineşte rolul de susţinere şi este complet mâncat de cari iar celulele sale au o structură foarte fragilă, când încercarea de consolidare prin impregnare nu a dat rezultate apreciabile, se recurge la operaţia de *transpunere pe un nou suport.* Operaţia de transpunere se efectuează în cazuri foarte rare, deoarece comportă mari riscuri[132].

După consolidarea suportului şi curăţirea verso-ului se poate trece la consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale mărind concentraţia de clei de peşte sau de iepure (6%) ce se pensulează peste foiţa japoneză.

Pentru *consolidarea straturilor picturale cu cleiuri animale*, adezivul folosit în acest gen de fixare a culorii este cleiul subţire. Se poate folosi în egală măsură gelatina alimentară sau cleiul de peşte, la care se adaugă miere şi fiere de bou. Avantajele acestei metode rezidă în marea compatibilitate a adezivului cu liantul grundului, ca şi facila reversibilitate a adezivului

[130] Baroni 1992, pp. 30-31.
[131] Baroni 1992, p. 23.
[132] Baroni 1992, p. 35, 37.

care, în absenţa alterărilor peliculei picturale, va permite mai târziu să se intervină cu orice altă substanţă ce nu va schimba tonalitatea la contactul cu adezivul. Inconvenientele metodei constau în folosirea unui adeziv apos, pe care nu putem să-l folosim întotdeauna pe toate lucrările, ca şi în slaba rezistenţă a cleiului la agresiunile microorganismelor.

Pentru a consolida local desprinderile peliculei de culoare se poate folosi un amestec de ceară şi de răşină. Această metodă de consolidare poate uneori să păteze uşor pelicula picturală, creând aureole. În plus ceara nu este un adeziv foarte puternic şi nu permite, odată ce a fost aplicată, să se intervină din nou cu alţi adezivi apoşi. O astfel de consolidare este totuşi de preferat în cazurile unde pelicula picturală se detaşează de substraturile uleioase sau mai puţin permeabile la apă, sau în cazul în care pelicula de culoare se detaşează de substraturile ce sunt susceptibile să se desprindă din nou şi care sunt prea sensibile la umiditate. Marea gamă de cleiuri sintetice oferă astăzi posibilitatea de a se interveni pentru a fixa fragmentele de culoare ridicate, fie cu adezivi termo-plastici fără apă, fie cu adezivi emulsionaţi fin cu apă. În primul caz se vor putea utiliza termo-cleiuri precum Plexisol-P550, Beva 371 şi altele. Amintim fixarea cu ceară-răşină descrisă mai sus. În alte cazuri este posibil să se folosească răşini acrilice sau vinilice în emulsie, care pot să fie aplicate ca şi cleiul, prin injectare şi călcare ulterioară. Dacă aceste materiale sintetice sunt aplicate corect, ele se adaptează la orice gen de consolidare şi oferă o garanţie de durată. Eventualele contraindicaţii constau în dificultatea de a îndepărta aceste consolidări[133].

După îndepărtarea foiţei japoneze cu tampoane înmuiate în apă caldă şi îndepărtarea surplusului de umiditate cu tampoane uscate de pe suprafaţa straturilor picturale, urmează operaţia de *chituire* ce permite să se aducă lacuna la nivelul peliculei picturale, pentru a primi retuşul. Este extrem de important să obţinem un chit solid care să adere bine la suport, pentru ca acesta să poată fi şlefuit.

Chiturile sunt constituite dintr-o ,,încărcătură” (ipsos, caolin, ceruză), în general albă, şi dintr-un liant destinat să închege amestecul. În funcţie de genul lucrării, este posibil să se folosească diferite tipuri de amestecuri.

Pe lângă *chitul de ipsos şi clei subţire de iepure* se poate folosi chitul cu ceară, foarte elastic, uşor de modelat, iar reversibilitatea sa este bună. Însă acesta nu poate fi retuşat decât prin intermediul culorilor de vernis. În scopul evitării efectului translucid al cerii şi obţinerii

---

[133] Baroni 1992, pp. 123-125.

unei suprafeţe clare, se amestecă în ceara topită puţin praf de alb de titan, ipsos sau ceruzit, eventual cu o cantitate mică de vernis mastic dens, pentru a-i creşte adezivitatea. Chitul astfel preparat se poate aplica şi modela cu spatula, după care se şlefuieşte. Un asemenea chit este deosebit de util pentru a obtura fisurile, care în picturile pe panou pot să fie supuse şi mişcărilor uşoare ale lemnului, în ciuda tratamentului administrat. Plasticitatea cerii permite amortizarea micilor mişcări datorate jocului lemnului[134].

Curăţirea picturilor a constituit adesea obiectul polemicilor şi controverselor pasionate şi subiective ce au generat dezbateri pozitive şi progrese, dar şi discuţii superficiale, aproape nefondate şi dăunătoare. Ar fi efectiv superficial să se creadă că după restaurare, o icoană veche poate părea nouă. Ea nu poate şi nici nu trebuie să fie readusă la starea sa originară. Când se efectuează o curăţire trebuie respectată îmbătrânirea operei. În definiţia mai largă a patinei intră şi alterările anumitor culori, craclurile şi variaţiile transparenţei peliculei picturale. Într-un sens mai strict şi mai riguros, „patina" este imperceptibilul strat pictural, mai bogat în liant, care s-a format odată cu uscarea peliculei de culoare.

Înainte de a începe o curăţire se cuvine să se examineze caracteristicile lucrării. În cazul curăţirii stratului de vernis originar sau straturilor aplicate în diverse epoci, alterate într-o manieră inegală, reacţia la solvenţi va fi uniformă pe toată suprafaţa. Nu se poate afirma acelaşi lucru la culoare, care prezintă o stratificare mai complexă chiar şi atunci când liantul nu este decât un ulei sicativ. Acţiunea solventului este diferită în funcţie de pigmenţii utilizaţi. Se semnalează adesea o rezistenţă mai slabă în părţile executate cu soluri naturale, roşii de exemplu, executate cu alb de plumb sau ceruzit. Raportul diferă între pigment şi liant, datorită măcinării manuale a culorilor izolate, astfel încât acţiunea de uscare a anumitor pigmenţi în procesul de îmbătrânire a uleiului contribuie la determinarea gradului de rezistenţă la operaţia de curăţire. Este de preferat să conservăm o uşoară îngălbenire, decât să ne expunem riscului de a crea pagube ireparabile. Dacă o curăţire moderată poate întotdeauna să fie ameliorată, o „depatinare" va fi iremediabilă. Cantitatea de substanţă îndepărtată printr-un simplu tampon de vată poate fi aproape imperceptibilă, dar efectul cumulativ al tuturor frecărilor asupra culorii poate deveni intolerabil şi inacceptabil.

Este indicat să se lucreze într-o locaţie bine aerisită şi bine iluminată, pentru că solvenţii sunt inflamabili şi toxici. Trebuie să se evite orice contact direct cu solvenţii şi să se folosească

---

[134] Baroni 1992, pp. 140-142.

mănuşi, beţigaşe de lemn sau pense pentru a ţine tampoanele de vată în timpul operaţiei de curăţire[135].

Sandro Baroni prezintă câteva dintre amestecurile cele mai frecvente de solvenţi folosite în restaurare: apă, alcool, acetonă; apă, alcool, amoniac; esenţă de lavandă, acetonă; esenţă de terebentină, acetonă; esenţă de terebentină, alcool, acetonă, amoniac; dimetilformamidă, acetat de etil, diluant azotat. Fiecare curăţire constituie un caz în sine şi ceea ce se dovedeşte inofensiv pentru o icoană poate să cauzeze pagube iremediabile pentru alta. Astăzi există o gamă bogată de solvenţi, adesea foarte toxici, pe care restauratorul poate să-i utilizeze pentru a modula şi ameliora efectul curăţării. Operaţia de curăţire depinde de sensibilitatea şi de îndemânarea, de răbdarea şi de constanţa celui care operează, unite într-o profundă cunoaştere a materialelor picturale[136].

După operaţiile de curăţire şi egalizare a vernis-ului original, se trece la reintegrarea cromatică. Cuvântul *reintegrare* desemnează rolul jucat de retuş în a reda lucrării lizibilitatea de ansamblu. Retuşul unei anumite zone va trebui să fie identificabil, vizibil şi recognoscibil la un examen atent. Intervenţia de restaurare nu trebuie să se confunde cu originalul. În acelaşi timp, retuşul va trebui să dea lizibilitate lucrării, contopindu-se armonios şi discret cu aceasta, fără să creeze perturbări sau discontinuităţi vizuale. Pentru a atinge acest scop, retuşul va trebui să se limiteze strict la marginile lacunei, fără să se suprapună tuşelor zugravului. Tehnica folosită va trebui să fie diferită de cea a vechiului maestru, iar retuşul să fie cu uşurinţă reversibil. Alegerea tehnicii se va face luând în considerare un anumit număr de factori: caracteristicile picturii originale şi aspectul peliculei de culoare; extinderea zonelor lacunare şi localizarea lor; epoca operei şi importanţa sa în plan istoric, estetic şi documentar; locul în care este conservată şi întrebuinţarea dată[137].

Retuşul imitativ este cel ce nu se va putea distinge cu ochiul liber de original, pentru că se va confunda perfect cu acesta. Acest gen de retuş nu se efectuează decât pe lacune de mici dimensiuni. Executarea retuşurilor identificabile precum *tratteggio* pe fondul alb al chitului poate duce la efecte de strălucire maximă. Cele mai bune execuţii în această tehnică de reintegrare se obţin în general cu acuarelă, căreia i se facilitează aderenţa culorii adăugându-i în apă câteva picături de fiere de bou. Tuşele trebuie să fie foarte fine, foarte regulate şi dispuse

[135] Baroni 1992, p. 126, 129, 131.
[136] Baroni 1992, p. 137.
[137] Baroni 1992, pp. 138-140.

uniform. În anumite cazuri, tehnica *tratteggio* poate să fie executată prin intermediul culorilor de vernis, mai ales pentru pictura în ulei[138].

Pointilism-ul este alăturarea de puncte în culori diferite mai mult sau mai puţin dense, în măsură să creeze imitarea originalului prin sinteza optică. Acest tip de retuş este una dintre metodele de integrare discernabilă, restituind unitatea imaginii fără să o falsifice[139].

Când pierderea peliculei picturale relevă grundul original, în mod special la picturile pe panou, este posibil să se intervină cu un retuş *(glasiu vizibil)* ce sugerează tonalitatea culorii pierdute, lăsând aparente marginile lacunei. Piesele intrate în restaurare au suferit adesea pierderi de culoare pe care este imposibil să se intervină fără a se face o falsificare sau o reconstrucţie arbitrară. Sunt imposibil de reintegrat lacunele ce se găsesc în punctele-cheie ale lucrării, datorită faptului că nu este posibil să se reconstruiască intenţia sau expresia personală a zugravului. În termeni tehnici aceste lipsuri sunt calificate ca neinterpretabile. În acest caz orice retuş sau reconstrucţie ar constitui un act arbitrar, un veritabil fals în original. Pentru a obţine o bună lizibilitate generală a lucrării, se scade uniform tonul lacunei chituite, aplicând un glasiu în acuarelă cu o sepia sau brunuri transparente care filtrează culoarea albă a ipsosului şi uniformizează tonalitatea lacunei[140].

Ca materiale ale retuşului amintim *acuarelele* care sunt pigmenţi măcinaţi foarte fin, aglutinaţi printr-un liant din gumă arabică şi uneori din miere. Diluate în apă, trebuie aproape întotdeauna să se adauge, pentru retuş, câteva picături de fiere de bou, mai ales dacă se lucrează pe chituri vernisate. Acuarelele se elimină uşor cu un tampon umed, chiar la mult timp după aplicarea lor. Retuşul cu acuarelă este foarte transparent şi permite lucrări fine şi precise, precum *tratteggio*, *pointilism,* glasiuri vizibile[141].

V*ernis-urile* sunt indispensabile într-o intervenţie de restaurare şi ele formează straturile cele mai expuse mediului ambiant, durata restaurării fiind adesea legată de calitatea răşinilor folosite. Îngălbenind prematur, ele pot ruina foarte rapid un lucru bine făcut. De asemenea, pot să se dovedească fragile, şi atunci fisurile pot forma pete albicioase neplăcute, care sunt uneori atât de importante încât maschează pictura şi o fac ilizibilă.

Răşinile naturale (mastic şi dammar) sunt cel mai frecvent utilizate. Vernis-ul mastic,

---

[138] Baroni 1992, p. 142, 145, 147.
[139] Baroni 1992, pp. 148-149.
[140] Baroni 1992, pp. 149-150.
[141] Baroni 1992, p. 151.

compus din răşini extrase din diverse specii de mastic, face culorile strălucitoare într-un mod particular şi este mult mai rezistent pe plan mecanic decât vernis-ul dammar. El prezintă o tendinţă de îngălbenire, dar acest fenomen este imputabil în principal esenţei de terebentină folosită ca diluant. Vernis-ul dammar conţine diverse răşini naturale provenind din plante din regiunile australe. Vernis-ul este preparat la rece în solvenţi precum terebentina naturală. Se diluează apoi în esenţă de petrol şi se prezintă sub forma unui lichid cu aspect lăptos şi uşor tulbure, semn al autenticităţii răşinii folosite. După uscarea peliculei, vernis-ul este perfect transparent şi incolor. Pelicula de răşină dammar este fragilă, şi tocmai pentru acest motiv, anumiţi restauratori au sugerat în trecut să i se adauge o cantitate mică de ulei de nucă. Astfel născut, celebrul vernis de retuş Vibert este încă utilizat în laboratoarele de restaurare. În America, încă de la sfârşitul anilor treizeci, s-a început folosirea *vernis-urilor pe bază de răşini sintetice*. În restaurare, după vernis-urile pe bază de răşini vinilice şi acrilice, se folosesc mult vernis-urile pe bază de răşini cetonice. Perfect incolore, au un aspect în general destul de strălucitor, puţin rece în comparaţie cu vernis-urile pe bază de răşini naturale. Aceste răşini sunt componentele principale ale vernis-urilor, comercializate în spray-uri, pentru a le facilita aplicarea pe lucrări de mici dimensiuni. Vernis-urile sintetice sunt în mod normal produse excelente, mai ales dacă se folosesc pulverizate[142].

Vernis-urile mate sunt vernis-uri pe bază de răşini naturale sau sintetice în care s-a dizolvat o mică doză de ceară sau parafină, în scopul de a opacifia strălucirea peliculei. Dacă se amestecă cu alte vernis-uri, încălzindu-le uşor în bain-marie, sau punând sticla destupată pe un radiator, cu câteva ore înaintea folosirii, vernis-urile mate pot servi, dacă este cazul, la a atenua strălucirea iniţială a răşinilor dammar sau mastic. Indiferent de răşina aleasă pentru vernisarea finală, reuşita operaţiei este în aceeaşi măsură legată de metoda de vernisare şi de îndemânarea restauratorului. Dacă icoana a fost retuşată în culori de vernis, trebuie să se aştepte cel puţin cincisprezece zile între finalizarea retuşului şi operaţia de vernisare, astfel încât retuşurile să nu fie dizolvate în solventul vernis-ului. Este întotdeauna de dorit să se verniseze într-un spaţiu uscat, nu prea rece şi nu prea ventilat, dar mai ales ferit de praf. Suprafaţa trebuie desprăfuită delicat cu o pensulă curată, pentru a îndepărta praful sau alte impurităţi depuse pe pictură[143].

---

[142] Baroni 1992, p. 155.
[143] Baroni 1992, p. 156.

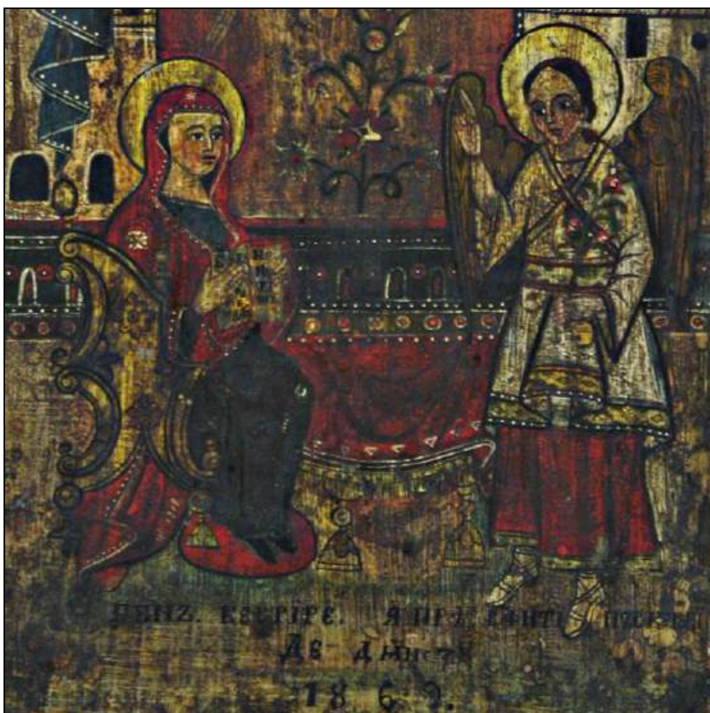
Materiale folosite în restaurarea icoanelor pe lemn: halat, măşti pentru pulberi, mănuşi chirurgicale, vată, foiţă japoneză, clei de piele, peşte şi iepure, folie transparentă (Melinex), praf de cretă, hârtie abrazivă de diferite granulaţii, dop de plută, rumeguş, câlţi, pigmenţi, Covidez RLP, chit epoxidic bicomponent Balsite W+K, Perxil 10, Biotin T, Biotin R, solvenţi, emulsie de gălbenuş de ou, acid acetil salicilic, fiere de bou, culori, baiţuri, lemn uscat, cepuri din lemn, traverse, fluturaşi, tacheţi, furnir, holzşuruburi, agăţători metalice, materiale ambalaj.

Aparatură folosită în restaurarea icoanelor pe lemn: lupe, termohigrometru, stereobinocular, microscop digital portabil, spatulă electrică, reşou, suflantă cu aer cald, maşină de găurit cu burghiu, menghine, aspirator, pendular, fierăstrău electric, ochelari de protecţie, laptop, aparat foto, lampă UV, lampă IR.

Instrumentar folosit în restaurarea icoanelor pe lemn: bisturiu, lame bisturiu, seringi, pense, foarfeci, pensule pentru retuş, pensule pentru desprăfuit (păr moale; păr aspru), greutăţi de marmură, săculeţi cu nisip, dălţi, dispozitive de presare, ciocan, cleşti, riglă, şubler, ruletă, creion, şpaclu, trusă cleşti, şurubelniţe, pânză fierăstrău.

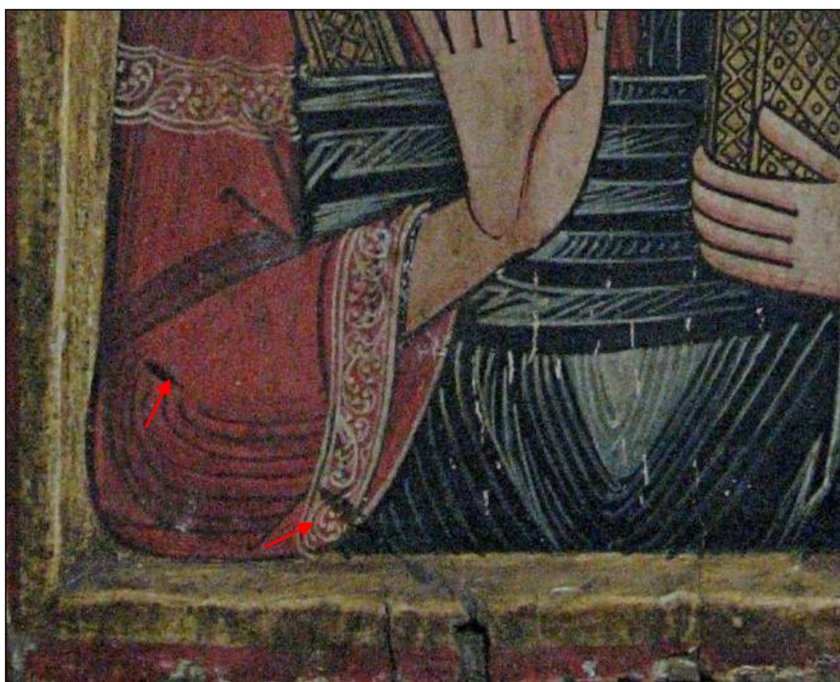
Recomandări privind modul de păstrare a icoanelor pe lemn: depozitarea sau expunerea se va face într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 55-65 % şi o temperatură de 18-20˚ C, iar în cazul expunerii nivelul iluminării nu trebuie să depăşească 180 de lucşi.

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe lemn

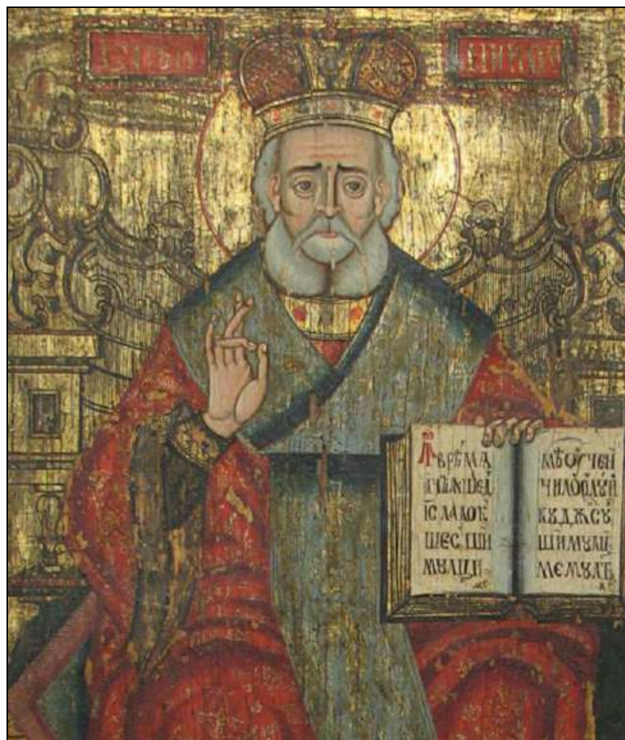


Murdărie superficială, aderentă şi ancrasată, vernis îmbătrânit şi îmbrunit (detalii nr. inv. 20; 49)





Depuneri de ceară
(detalii nr. inv. 737; 222)





Uzura foiţei metalice şi a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 987; 1756)




Uzura peliculei de culoare şi atac biologic
(detalii nr. inv. 519)









Desprinderi grave și pierderi ale straturilor picturale
(detalii nr. inv. 1707; 1586; 1903; 1010)





Lacune de culoare, uzură a preparaţiei şi a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1901; 1882)





Atac biologic şi pierderi ale straturilor picturale
(detalii nr. inv. 950; 360)





Cracluri ale peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1592)





Cracluri și uzură a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1865)





Detaşarea baghetelor
(detalii nr. inv. 988; 1974)





Pierderea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 1974; 988)





Curbarea panoului
(detalii nr. inv. 20; 985)





Arsuri datorate uzului liturgic
(detalii nr. inv. 222; 1011)





Fisuri şi crăpături
(detalii nr. inv. 524; 519)



Crăpături în structura lemnului
(detalii nr. inv. 79; 238)





Pierderea elementelor decorative aplicate la îmbinările baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 24)



Desprinderea şi deplasarea elementului decorativ ataşat pe colţul inferior stâng al ramei şi pierderea elementului decorativ ataşat pe colţul inferior drept
(detaliu nr. inv. 994)





Pierderi de material lemnos
(detalii nr. inv. 358; 950)





Vernis îmbătrânit şi îmbrunit
(detalii nr. inv. 737; 1874)





Intervenţie ulterioară inadecvată: vopsirea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 238; 1003)



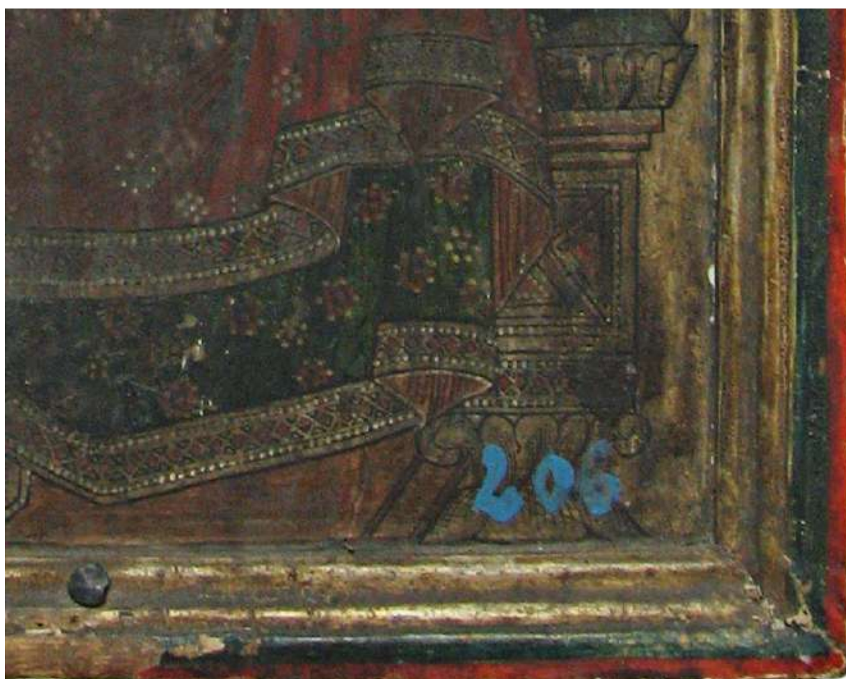


Intervenţie inadecvată pe zonele lacunare
(detalii nr. inv. 1012)





Distanţarea planşelor şi pierderi de material lemnos
(detalii nr. inv. 1003; 361)





Numere de inventar scrise cu vopsea pe suprafața pictată
(detalii nr. inv. 18; 360)









Degradări ale suportului din lemn: fisuri, crăpături, pierderi de material lemnos, curbarea panoului, detaşarea baghetelor ramei, pierderea traverselor, slab atac de insecte xilofage

Cauzele degradării icoanelor pe sticlă ţin tot de calitatea materialelor, de tehnica de realizare, de condiţiile de păstrare (umiditate, temperatură, lumină), de calamităţi naturale, de neglijenţa oamenilor şi de intervenţiile inadecvate. În momentul expunerii lor, icoanele nu trebuie să vină în contact direct cu peretele, mai ales dacă acesta este poziţionat spre exterior. O soluţie ar fi ca între capacul icoanei şi perete să se interpună un fragment dintr-un dop de plută pentru ca aerul să poată circula liber şi astfel să se evite un posibil atac biologic, favorizat de umiditatea din perete[144].

Degradările întâlnite la icoanele pe sticlă

Suportul din sticlă (glaja pictată) prezintă murdărie superficială şi aderentă, fisuri ce pot evolua în spărturi, suport spart în două sau mai multe fragmente, lipsa unor fragmente din suportul pictat.

Pelicula de culoare prezintă murdărie superficială, aderentă şi ancrasată, excremente de insecte, hârtie ce a aderat la pelicula de culoare, fenomenul de oxidare a foiţei metalice, uzura foiţei metalice şi a peliculei de culoare, fenomenul de pulverulenţă, desprinderi ale peliculei de culoare sub formă de solzi, pierderi (lacune) ale peliculei de culoare, cracluri, decolorarea pigmenţilor, intervenţii inadecvate, repictări. În cazul icoanelor cu hârtie argintată, aceasta din urmă poate prezenta, la rândul ei, atac de insecte xilofage şi mucegai, halouri de umiditate, rupturi, pierderi de material, murdărie aderentă şi ancrasată.

Rama şi capacul prezintă atac biologic de insecte xilofage, mucegai, uzura şi pierderea peliculei de culoare şi a stratului de grund acolo unde există, rupturi şi pierderi de material lemnos, fisuri, crăpături provocate de cuiele metalice neconstitutive, pierderea sau degradarea penelor de la îmbinările ramelor, curbări şi deformări, degradare foto-chimică, intervenţii inadecvate.

Tehnica pictării icoanei pe sticlă se deosebeşte de cea a icoanelor pe lemn prin faptul că straturile ultime aplicate pe panoul din lemn se aplică primele la icoana pe sticlă, de unde rezultă şi denumirea de tehnică *inversă* a picturii[145].

O icoană pe sticlă este compusă din mai multe tipuri de materiale, după cum urmează: rama, capacul, penele şi cepurile din lemn, sticla suport (glaja), pigmenţii şi lianţii care formează pelicula de culoare, hârtia argintată, hârtia interpusă între capac şi pelicula de culoare,

---

[144] Corr 2000, p. 29.
[145] Dancu 1966, pp.79-80.

foiţa aurie şi argintie, culoarea şi uneori grundul ramei, cuiele metalice neconstitutive, agăţătorile metalice.

Icoanele din vechime erau pictate pe plăci de dimensiuni reduse, având în vedere faptul că sticla plană a fost produsă la începutul secolului al XVIII-lea. Glaja (suprafaţa vălurită a sticlei de manufactură cu mici incluziuni) şi mai târziu sticla industrială perfect plană au îndeplinit rol de suport şi de protecţie a picturii. Datorită transparenţei acestui tip de suport, se putea copia cu mare precizie, prin suprapunere, modelul existent pe izvoade[146].

Icoanele au început să fie lucrate cu şabloane în special în secolul al XIX-lea[147]. Multe scene au fost inversate până în momentul în care meşterii iconari au găsit un remediu care a constat în aplicarea unui strat superficial de petrol pe izvod, astfel încât desenul să transpară pe dosul hârtiei aplicate pe faţa suportului din sticlă. Pe verso-ul sticlei putea fi copiată scena inversată văzută prin transparenţă, astfel încât pe faţă să apară neinversată.

Iconarii trasau liniile de contur cu cerneală neagră, cu ajutorul unei pensule subţiri confecţionate din păr moale (coadă de pisică). Mai târziu au folosit pene de gâscă, iar mai apoi peniţe din oţel. Cerneala neagră se obţinea din „chindruţ” (negru de fum) dizolvat în soluţie slabă de clei cu adaos de piatră acră, sau în soluţie de gălbenuş de ou, diluat uneori cu alcool. După uscarea cernelii se trecea la pictarea suprafeţelor delimitate prin contur.

Culorile erau aplicate în faze succesive, în ordine inversă decât cea întâlnită pe alte suporturi. După realizarea contururilor urmau accentele, zonele de lumină şi valoraţia. În general meşterii lucrau la mai multe icoane în acelaşi timp, aplicând culoarea deja preparată, după care treceau la un alt ton. Pe verso-ul icoanelor se pot vedea zonele mari de culoare, desenul şi valoraţia putând fi văzute numai pe faţă.

Primele vopsele folosite de iconarii din Nicula erau obţinute din coloranţi care proveneau din *teruri* şi oxizi metalici, procuraţi din natură sau cumpăraţi. Din piatră de var se obţinea albul, din pământ galben se obţineau galbenul şi ocrul, din miniu, săruri de cupru şi aur se obţinea roşul, din oxid de cupru şi săruri de crom se obţinea verdele, din mangan se obţineau brunul şi violetul, din săruri de cobalt sau din carbonat de cupru (azuritul) se obţinea albastrul.

Pigmenţii erau frecaţi pe o lespede netedă de marmură sau de granit cu o altă piatră care purta numele de *lufăr* la Nicula şi *chisălog* în Valea Sebeşului. Se obţineau astfel pudre fine

[146] Dancu, Dancu 1975, pp.36-37.
[147] Istoria Artelor 1968, I, p. 39.

care erau amestecate pe aceeaşi lespede cu o emulsie de tempera obţinută dintr-o soluţie de clei animal de concentraţie mică, gălbenuş de ou şi ulei de in la care se adăuga fiere de bou sau oţet pentru evitarea alterării substanţelor de origine animală. Alteori pigmenţii erau amestecaţi numai cu firnis şi sicativ.

Culorile obţinute de zugravi şi folosite în decursul secolului al XVIII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea prezintă transparenţe de necrezut şi au o preţiozitate aparte faţă de cele de fabricaţie industrială. Acest lucru este cu atât mai relevant atunci când restauratorul demontează icoana, îndepărtează capacul şi scoate icoana din ramă.

Culorile minerale, spre deosebire de cele obţinute din teruri care au un aspect opac (cărămiziul, albul, ocrul), prezintă o mare transparenţă. În afară de cele câteva culori de bază care erau folosite de regulă neamestecate, la icoana pe sticlă zugravii mai foloseau foiţa aurie care avea rolul de a da strălucire nimburilor, veşmintelor, chenarelor, tronurilor, armurilor etc.[148]

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea a fost utilizată şi foiţa argintie pentru redarea anumitor motive decorative precum florile stilizate de pe veşmântul Maicii din icoana *Maica Domnului Îndurerată*[149], nr. inv. 1230 OC, datată 1893 şi semnată de Pavel [Zamfir], Zu[grav] [din] [Laz].

După ce stratul pictural era complet uscat, se aplica un strat subţire de terebentină ce avea rolul de a proteja pictura împotriva umezelii, crescând în felul acesta rezistenţa la apă.

Pentru aplicarea culorilor se foloseau pensule mai groase, cumpărate din comerţ. Iconarii au folosit *Malstock-ul* pentru a-şi rezema mâna cu care pictau. Era o modalitate prin care evitau să şteargă culorile proaspăt aplicate. Placa din sticlă, ce avea uneori o grosime sub un milimetru, a necesitat o protecţie suplimentară, ce constă într-un capac din lemn aplicat pe spatele ramei, prelucrat cu cuţitoaia şi montat prin intermediul cuielor de lemn.

Cele mai vechi rame întâlnite la icoanele pe sticlă sunt simple, profilate, cu şanţuri ce se realizau prin intermediul unei unelte numite *horj* sau, mai târziu, cu ajutorul unor cuţite speciale. Rama prezintă uneori decor floral asemănător mobilierului din zona de provenienţă.

Adesea rama era vopsită în tonuri de albastru şi roşu, castaniu şi roşu, sau prezenta arabescuri negre pe fond roşu, ori albe pe fond albastru, decoraţia variind în funcţie de zona şi perioada în care s-a realizat icoana.

În atribuirea icoanelor unui anume zugrav sau în încercarea de încadrare a acestora într-o

[148] Dancu, Dancu 1975, pp. 37-38.
[149] Ionescu 2010b, Conservarea, pp. 76-77.

anumită zonă, ne ajută foarte mult şi faptul că, de multe ori, centrele s-au dovedit constante în păstrarea unui model decorativ la rame[150].

Calitatea pigmenţilor din vechime este determinantă pentru conservarea icoanelor pe sticlă, cunoscându-se faptul că meşterii îşi preparau singuri culorile, omogenitatea amestecului dintre lianţi şi pigmenţi fiind influenţată de gradul de mărunţire a acestora.

Un rol important în ceea ce priveşte starea de conservare îi revine hârtiei interpuse între capac şi pelicula de culoare care, în timp, poate să adere şi să accelereze procesul de degradare a peliculei de culoare. Hârtia fiind un material higroscopic, duce în timp la degradări precum atacul insectelor xilofage şi mucegai.

Cât despre esenţa lemnoasă folosită pentru capac şi ramă, cel mai des întâlnit la noi în ţară este lemnul de brad.

Înainte de efectuarea oricărei intervenţii trebuie să fie evaluată piesa din punct de vedere al stării de conservare, cu degradările existente la nivelul suportului din sticlă, al peliculei de culoare, al ramei şi al capacului. Intervenţiile de restaurare anterioare, dacă acestea există, trebuie menţionate. După analiza amănunţită a piesei şi rezultatele investigaţiilor, se comunică comisiei propunerile de restaurare în vederea aprobării lor.

Propuneri de restaurare la icoanele pe sticlă: desprăfuirea, demontarea, îndepărtarea elementelor metalice neconstitutive şi păstrarea cepurilor din lemn acolo unde există, curăţirea mecanică a capacului şi a falţului ramei, dezinsecţia, consolidarea mecanică şi structurală a capacului şi a ramei, chituirea capacului în zona de pierdere de material lemnos, curăţirea capacului şi a ramei mecanic şi cu amestecuri de solvenţi, curăţirea mecanică a peliculei de culoare şi a hârtiei argintate, consolidarea peliculei de culoare, curăţirea şi degresarea lacunelor, consolidarea suportului spart în două sau mai multe fragmente, îndepărtarea surplusului de adeziv, integrarea cromatică la ramă, fixarea în ramă cu bucăţi de pâslă fixate adeziv pe falţul ramei şi uneori supraînălţarea ramei cu fâşii de pâslă, integrarea cromatică a lacunelor prin retuş imitativ (când pierderile de culoare de pe suprafaţa icoanei sunt mici şi există martor), montarea capacului şi a agăţătorilor metalice cu holzşuruburi.

Documentaţia fotografică ne ajută să păstrăm imaginea obiectului cu toate degradările existente, aşa cum a intrat în laboratorul de restaurare, să imortalizăm aspecte din timpul restaurării şi după restaurare pentru ca acţiunile noastre să fie întru totul justificate din punct de

[150] Dancu, Dancu 1975, p. 38.

vedere tehnic şi ştiinţific.

Unele intervenţii anterioare inadecvate au dus la pierderi semnificative din original. Pentru exemplificare menţionăm înlocuirea ramei şi a capacului, fără să se încerce salvarea originalului. De asemenea între capac şi ramă s-a interpus hârtie pe care s-a desenat şi pictat partea care lipsea din original. Această intervenţie a antrenat alte degradări precum atacul insectelor xilofage, apariţia mucegaiului, desprinderi grave la nivelul peliculei de culoare.

Alteori s-au reintegrat zonele lacunare fără să se efectueze în prealabil operaţia de consolidare a peliculei de culoare, de curăţire şi degresare a lacunelor.

Sunt numai câteva exemple care ar trebui să constituie un semnal de alarmă pentru cei ce deţin obiecte de patrimoniu.

Se cuvine ca intervenţiile să fie realizate de personal specializat. Astfel, după fotografierea piesei, descrierea stării de conservare, rezultatul analizelor şi stabilirea intervenţiilor de restaurare, se poate interveni pe piesa deteriorată.

Se întâmplă ca unele icoane să fie dublate cu sticlă atât pe faţă cât şi pe verso. Metoda are avantajul de a păstra fragmentele de sticlă spartă, însă prezintă inconvenientul de a crea un mediu de umiditate ce favorizează dezvoltarea microorganismelor şi a mucegaiului.

În cazul în care pe suprafaţa pictată există hârtie ce a aderat la pelicula de culoare, aceasta se umectează cu apă distilată caldă sau cu emulsie de gălbenuş de ou 1:5 prin intermediul tampoanelor de vată şi se îndepărtează mecanic cu bisturiul.

Operaţia de desprăfuire se realizează numai pe zonele unde culoarea are aderenţă bună faţă de suport.

Urmează operaţia de consolidare a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuş de ou 1:3 şi conservant (acid salicilic), care se efectuează prin pensulare şi presare cu degetul prin intermediul unei folii de Melinex.



Aspecte din timpul preparării emulsiei de gălbenuş de ou

Este o metodă simplă dar sigură, prin care putem să controlăm fixarea solzilor de culoare care în timp şi-au pierdut liantul şi s-au desprins de pe suport. Atunci când, în urma unei intervenţii inadecvate, peste pelicula de culoare s-a aplicat un strat de lac, acesta trebuie subţiat şi chiar îndepărtat cu solvent (acetonă) pentru a se putea efectua operaţia de consolidare a straturilor picturale în zonele cu desprinderi.

Dacă icoana prezintă hârtie argintată, atunci se efectuează operaţia de consolidare doar dacă marginal hârtia s-a desprins de pe suport[151]. Lacunele se curăţă şi se degresează cu alcool etilic.

---

[151] Restauratorii galeriei din Dresda au folosit pentru consolidare, emulsii ce se pulverizau pe stratul pictural, compuse din: ou, vernis de mastic, ulei de in crud şi apă (cf. Dancu 1966, p. 82).

Dacă suportul este spart în două sau mai multe fragmente ce s-au deplasat în timp, iar acestea sunt susţinute de hârtia argintată, se poate recurge la secţionarea hârtiei pentru a aduce fragmentele de sticlă pictată în acelaşi plan. Muchiile fragmentelor se curăţă cu emulsie de gălbenuş de ou şi mecanic cu bisturiul, apoi se degresează cu alcool etilic pentru a putea aplica răşina epoxidică bicomponentă[152] prin intermediul unei spatule, după ce în prealabil cele două componente (răşina şi întăritorul) au fost bine omogenizate pe o folie de Melinex. Operaţia se efectuează cu partea pictată în sus, peste care se aşază o folie de Melinex şi prese (săculeţi cu nisip, bucăţi de marmură).

Atunci când din suportul pictat lipsesc anumite fragmente, completările se realizează cu sticlă de provenienţă industrială. Este necesar ca grosimea suportului să fie identică, iar dacă acest lucru nu este posibil, pe faţa icoanei sticla trebuie să fie în acelaşi plan. Pe spatele icoanei acest lucru nu prezintă un inconvenient. Neregularităţile îmbinărilor dintre fragmentele de sticlă pot fi completate cu răşină. Fragmentele de sticlă, înainte să fie consolidate, vor fi puse pe o placă de sticlă cu suprafaţa plană. După consolidarea suportului se îndepărtează surplusul de adeziv mecanic (bisturiu) şi cu solvent (acetonă). Completarea pierderilor de suport se poate face şi cu plexiglas[153], în special în cazurile în care pierderile au o suprafaţă însemnată şi contur neregulat.

Şi rama trebuie să beneficieze de un tratament adecvat de restaurare. Acelaşi lucru este valabil şi la capacul din lemn care uneori este compus din două sau mai multe planşe. Astfel, se efectuează operaţia de desprăfuire cu o pensulă mai aspră, urmând curăţirea mecanică şi curăţirea cu amestecuri de solvenţi.

Atunci când există atac biologic activ se recurge la operaţia de dezinsecţie/dezinfecţie prin injectare şi pensulare a unui produs cu acţiune biocidă. Împotriva mucegaiului se poate utiliza Biotin T sau Biotin R[154] în amestec cu diferiţi solvenţi în concentraţie de 1-5%, iar pentru dezinsecţie Perxil 10.

Consolidarea structurală la capac se poate realiza prin injectare, perfuzare sau impregnare cu Paraloid B72 în acetat de etil 10%, dar şi cu Covidez RLP, care are rolul de a obtura orificiile de zbor. Alteori un capac compus din două planşe poate prezenta fenomenul de distanţare, ceea

---

[152] La Muzeul de Artă al României, în secolul al XX-lea, se foloseau răşini sintetice de tip Epodur A (timp de uscare 30 min.) şi foi de hârtie de mătase ce aveau rolul de a absorbi o parte din adezivul care pătrundea pe faţa sticlei. S-a experimentat şi un clei plastic pe bază de Epoxid, cu rezultate foarte bune (cf. Dancu 1966, pp. 75-79).

[153] Salon 2007, p. 63; Salonul 2012, p. 112.

[154] tipuri de biocid concentrat - marca CTS.

ce presupune fie să apropiem planşele, fie să recurgem la o completare cu material din aceeaşi esenţă lemnoasă cu originalul.

La unele rame se întâmplă ca falţul să cedeze în timp şi apar crăpături, fracturi şi pierderi de material. Aceste zone trebuie consolidate cu adeziv (Covidez L 150 sau clei de piele 20%) şi furnir. Pe faţa ramei se va face chituire cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment sau clei de piele 6%, rumeguş şi pigment pentru a aduce completarea la cromatica ramei. Aceeaşi intervenţie este valabilă şi pentru pierderile marginale de material lemnos ale capacului din lemn. Consolidările fisurilor şi crăpăturilor se realizează cu clei de piele 20% ori Covidez L150, iar micile completări de material cu Covidez RLP, rumeguş, câlţi, pigment ori clei de piele 6%, rumeguş, câlţi şi pigment. Dacă se păstrează penele ramelor şi pot fi salvate prin consolidare, se suplimentează cu clei îmbinările adezive pentru ca rama să fie stabilizată. Dacă penele ramelor s-au pierdut ori nu au putut fi salvate, se confecţionează altele noi şi se montează în contrafibră pentru o cât mai bună consolidare şi stabilitate a îmbinărilor ramei.

Icoana se fixează corespunzător în ramă cu bucăţi de pâslă[155] prinse adeziv pe falţul acesteia, în aşa fel încât pâsla să ajungă la nivelul ramei. Uneori este nevoie de supraînălţarea ramei cu fâşii de pâslă fixate adeziv, pentru a evita contactul capacului cu suportul pictat[156]. Alteori, datorită glăjii vălurite este necesar să se introducă sub colţurile ridicate ale sticlei suport bucăţi de pâslă pentru atenuarea impactului dintre muchia falţului şi glajă, evitându-se tensionarea.

După fixarea în ramă a icoanei se poate trece la operaţia de integrare cromatică a lacunelor de mici dimensiuni, ce pot fi integrate prin retuş imitativ folosind culori de apă (acuarelă cu emulsie de gălbenuş de ou şi apă distilată 1:3 sau acuarelă cu soluţie compusă din apă distilată şi fiere de bou, câteva picături).

Zonele cu pierderi mari de culoare, desen sau alte motive decorative pentru care nu există martor este bine să rămână neintegrate. Se poate recurge la integrarea cromatică a verso-ului capacului cu baiţ pe bază de apă, în aşa fel încât culoarea deschisă a acestuia să nu concureze cu imaginea pictată.

Uneori, la ramă, întâlnim straturi picturale (grund şi culoare) ce trebuie consolidate cu clei

155 Atenuarea jocului sticlei în ramă cu benzi înguste de burete din Latex de cauciuc sau spumă de material plastic, aşezate între sticla suport şi capac (cf. Dancu 1966, p. 87).

156 În trecut, pentru a împiedica contactul peliculei de culoare cu capacul din lemn s-a folosit foiţa de acetofan transparentă, care se prindea din loc în loc, aceasta având proprietatea de a nu reţine umezeala (cf. Dancu 1966, p. 87).

de iepure sau peşte 6%, prin pensulare peste foiţa japoneză. Consolidarea şi integrarea cromatică imitativă şi punctiformă vor fi efectuate similar procedeelor descrise la icoanele pe panou.

Montarea capacului şi a agăţătorilor metalice vor fi realizate prin intermediul holzşuruburilor, în aşa fel încât, la nevoie, acestea să poată fi îndepărtate cu uşurinţă fără a produce alte tensiuni în materialul lemnos. Acolo unde se păstrează cuiele din lemn (cepurile), se refolosesc şi se suplimentează cu holzşuruburi. Se încearcă astfel păstrarea şi salvarea tuturor elementelor constitutive ale icoanei, în măsura în care este posibil. Datele pe care le-am prezentat sunt rezultatul unei experienţe de zece ani în domeniul restaurării icoanelor pe lemn şi icoanelor pe sticlă, în cadrul Laboratorului de restaurare pictură - CNM ASTRA, Sibiu.

Materiale folosite în restaurarea icoanelor pe sticlă: halat, măşti, mănuşi chirurgicale, vată, folie transparentă (Melinex), acuarele, bandă adezivă, răşină epoxidică bicomponentă (HXTAL NYL-1), clei de piele, clei de iepure, clei de peşte, chit epoxidic bicomponent Balsite W+K, praf de cretă, foiţă japoneză, hârtie abrazivă de diferite granulaţii, dop de plută, rumeguş, câlţi, pigmenţi, Perxil 10, Biotin T, Biotin R, solvenţi, emulsie de gălbenuş de ou, acid acetil salicilic, fiere de bou, placaj, furnir, lemn uscat, sticlă subţire, plexiglas, Covidez RLP, Covidez L150, pâslă sintetică, baiţuri, holzşuruburi, agăţători metalice, materiale ambalaj.

Aparatură folosită în restaurarea icoanelor pe sticlă: lupe, termohigrometru, stereobinocular, microscop digital portabil, spatulă electrică, reşou, suflantă cu aer cald, menghine, aspirator, pendular, laptop, aparat foto, lampă UV.

Instrumentar folosit în restaurarea icoanelor pe sticlă: bisturiu, lame bisturiu, seringi, pense, foarfeci, pensule retuş, pensule pentru desprăfuit (păr moale; păr aspru), greutăţi de marmură, săculeţi cu nisip, dălţi, ciocan, trusă cleşti, riglă, şubler, ruletă, marker, cutter, diamant, şurubelniţe, pânză fierăstrău.

Recomandări privind modul de păstrare a icoanelor pe sticlă: depozitarea sau expunerea se va face într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 55-65 % şi o temperatură de 18-20˚ C, iar nivelul iluminării trebuie să fie cuprins între 120-150 lucşi.

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe sticlă









Pulverulenţa şi uzura peliculei de culoare, desprinderi şi lacune
(detalii nr. inv. 242; 1031; 1755; 504)






Hârtie interpusă între capac şi pelicula de culoare
(detalii nr. inv. 1031; 1252; 1955; 827)





Suport spart în două fragmente
(detalii nr. inv. 1637; 1841)





Hârtie argintată constitutivă interpusă între capac şi pelicula de culoare
(detalii nr. inv. 1658; 219)





Icoane cu hârtie argintată constitutivă ce prezintă halouri de umiditate, uzură a peliculei de culoare, desprinderi şi lacune (detalii nr. inv. 1585, 1652)







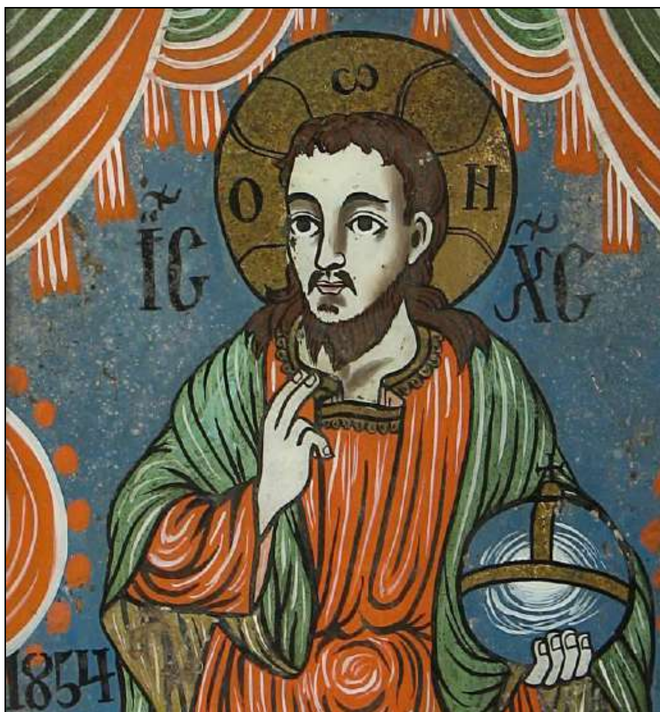
Pierderea unor fragmente din suportul pictat
(detalii nr. inv. 1555; 1483; 1486)





Oxidarea foiţei metalice
(detalii nr. inv. 1030; 1841)





Degradări ale peliculei de culoare, atac biologic
(detalii nr. inv. 1582; 1704)



Intervenţii inadecvate: hârtie pictată interpusă între capac şi suportul pictat
(detaliu nr. inv. 529)





Murdărie aderentă şi ancrasată pe baghetele ramei, desprinderi ale straturilor picturale; pierderi ale straturilor picturale, uzura peliculei de culoare şi a preparaţiei
(detalii nr. inv. 1658; 262)





Depuneri de ceară pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 45; 908)





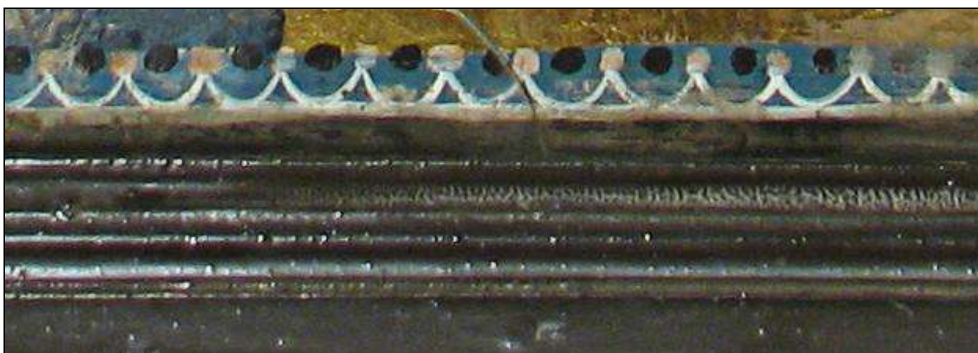
Fragilizarea îmbinărilor, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată
(detalii nr. inv. 45; 518)




Uzură şi lacune ale peliculei de culoare pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 518; 1856)




Atac biologic pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 1015; 1582)



Aglomerări pe suprafaţa ramei
(detalii nr. inv. 1031)



Ramă vopsită şi montată cu partea superioară în jos
(detalii nr. inv. 1652)









Vopsirea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 1485; 1737; 1653; 1982)





Etichete lipite pe baghetele ramelor şi numere de inventar scrise cu vopsea albă
(detalii nr. inv. 1923; 263)





Icoane de Laz cu ramă specifică Mărginimii Sibiului
(detalii nr. inv. 204; 815)





Pierderi de material lemnos, fragilizarea îmbinărilor ramei,
cuie metalice neconstitutive care au dus la fisuri și crăpături în structura lemnului,
agățătoare neconstitutivă (detalii nr. inv. 550)






Tipuri de degradări ale verso-ului icoanelor pe sticlă:
desprinderea, deplasarea şi distanţarea planşelor ce formează capacul icoanelor, fisuri, crăpături, pierderi de material lemnos, halouri de umiditate, atac biologic, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată



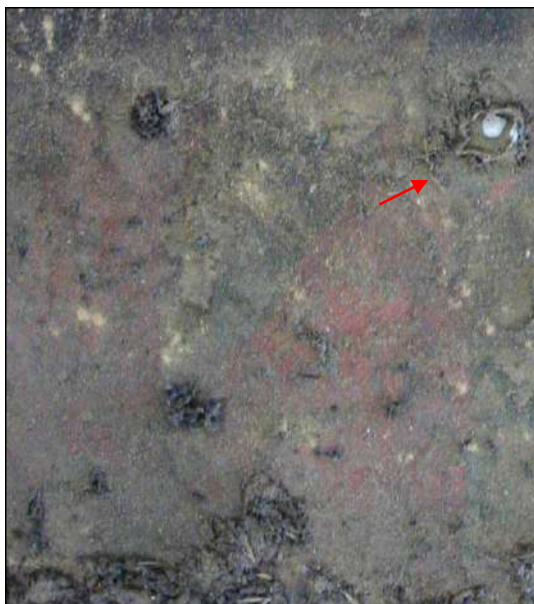


Fragilizări ale îmbinărilor ramei





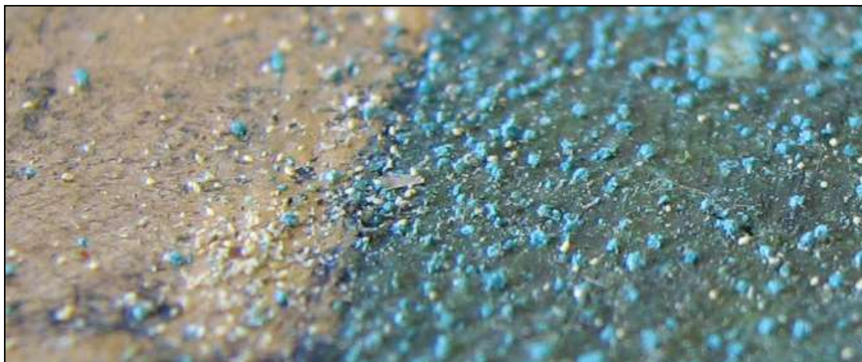
Degradări ale verso-ului capacului: murdărie aderentă; atac biologic activ







Degradări ale peliculei de culoare: murdărie superficială, aderentă şi ancrasată; căsuţe de împupare; desprinderi şi lacune ale peliculei de culoare





Produşi de coroziune pe suprafaţa foiţei aurii





Icoane ce prezintă hârtie argintată constitutivă (vedere dinspre verso)
Degradări apărute în timp: murdărie aderentă şi ancrasată; atac biologic






Detalii icoane sparte în mai multe fragmente









Degradări apărute în timp: murdărie aderentă şi ancrasată; desprinderi şi lacune ale peliculei de culoare; cracluri la nivelul pigmentului alb şi pigmentului albastru





Detaliu hârtie interpusă între capac şi pelicula de culoare adăugată ulterior; detalii hârtie constitutivă la îmbinarea baghetelor ramei cu rol de a atenua jocul sticlei în ramă (hârtia a aderat la pelicula de culoare)





Degradări apărute în timp:
decolorarea pigmenţilor datorită pătrunderii luminii prin crăpătura capacului, de-a lungul fibrei

Studii de caz

Datorită stării de conservare precare a acestor piese de mare valoare patrimonială, se încearcă salvarea lor prin acţiuni concrete de conservare-restaurare. Drept mărturie stă interesul Înaltpreasfinţitului Părinte Dr. Laurenţiu Streza, Mitropolitul Ardealului şi Arhiepiscopul Sibiului, pentru restaurarea uneia dintre piesele de rezistenţă aflate în această colecţie (Deisis nr. inv. 972), care a necesitat intervenţii de urgenţă ce s-au efectuat în Laboratorul de restaurare pictură din cadrul Complexului Naţional Muzeal ASTRA[157]*, instituţie renumită pe plan naţional şi internaţional prin activitatea de salvare a patrimoniului iconografic transilvănean.*

Pe lângă expunerea intervenţiilor de restaurare efectuate la icoana pe lemn Deisis, vom prezenta trei studii de caz privind restaurarea icoanelor pe sticlă, pentru a putea fi înţeleasă importanţa intervenţiilor de restaurare şi pe acest suport.

Este vorba de icoanele Cina cea de Taină, nr. inv. 24, din colecţia de icoane a Muzeului Parohial din Fofeldea, judeţul Sibiu, Maica Domnului Îndurerată, nr. inv. 20, şi Sfântul Nicolae, nr. inv. 24, din colecţia de icoane a Parohiei din Ohaba, comuna Şinca Veche, judeţul Braşov.

Dincolo de actul de restaurare, obiectivul nostru este acela de a recupera şi de a pune în valoare icoanele pe lemn şi pe sticlă păstrate în colecţii muzeale prea puţin cunoscute de public şi de multe ori chiar de specialişti[158].

[157] Restaurarea icoanei s-a realizat cu acordul domnului Valeriu Olaru, directorul general al CNM ASTRA.
[158] Ionescu 2011, Restaurarea, p. 69.

Restaurarea icoanei pe lemn *Deisis*[159],
din colecţia Arhiepiscopiei Ortodoxe Române Sibiu,
nr. inv. 972



Ansamblu faţă, înainte de restaurare

[159] Ionescu 2012b, Restaurarea, pp. 91-103.



Ansamblu verso, înainte de restaurare

Compoziţia ce poartă numele *Deisis* a apărut întâia oară în epoca comneană a Imperiului Bizantin (1081-1185)[160]. *Deisis* în greceşte înseamnă rugăciune[161] şi simbolizează „doctrina intercesiunii, adică mijlocirea pentru iertarea păcatelor lumii"[162].

Imaginea icoanei pe lemn ce înfăţişează scena *Deisis*, cu nr. inv. 972, a fost publicată în lucrarea *Icoane pe lemn şi sticlă din principalele colecţii sibiene*[163].

Această icoană am încadrat-o în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi am atribuit-o, prin analogie[164], zugravului Iacov din Răşinari, pe baza unui studiu comparativ amănunţit al compoziţiei, desenului, cromaticii şi tehnicii de lucru.

Atribuită cu probabilitate acestui zugrav de înaltă măiestrie, am avut bucuria de a descoperi, în urma operaţiilor de curăţire, semnătura zugravului ascunsă sub murdăria aderentă, ancrasată şi vernis-ul îmbătrânit şi îmbrunit.

Subliniez ideea că, pe lângă analizele fizice, chimice şi biologice, analiza vizuală are un rol la fel de important în domeniul cercetării ştiinţifice.

Semnătura zugravului se află poziţionată în casetele care împodobesc picioarele jilţului. Chiar şi după curăţire, ea rămâne discretă, zugravul ornamentând cele două suprafeţe ale casetelor, în partea stângă cu un decor ca o ţesătură de linii verticale şi orizontale, iar în partea dreaptă cu un motiv vegetal stilizat.

Din punct de vedere tehnic, peste foiţa de aur a fost aplicată culoarea roşie, după care scrierea şi decorul s-au realizat prin îndepărtarea culorii de pe foiţă.

Semnătura apare în zona inferioară a casetelor: în stânga *Iacov*, iar în dreapta *Zugrav*.

Icoana luată în studiu ni-l înfăţişează pe Iisus Hristos reprezentat ca Mare Arhiereu pe tron, cu mitra[165] pe cap şi omofor[166] peste sacos[167], ţinând Evanghelia deschisă cu mâna stângă, iar cu dreapta binecuvântând.

---

160 Baggley 2004, p. 195.
161 Petroniu 2002, 167.
162 Dionisie din Furna 2000, p. 267.
163 Ionescu 2009, p. 118, pl. 19.
164 Porumb 2003, pl. 112.
165 *Acoperământ al capului de formă sferică sau conică, bogat ornamentat, purtat de arhiereu în timpul slujbelor religioase, care simbolizează cununa de spini purtată la răstignire de Iisus Hristos* (cf. Stoian 1994, p. 172).
166 *Veşmânt bisericesc ortodox în forma unei eşarfe, purtat de arhiereu pe umeri în timpul serviciului bisericesc, simbol al demnităţii şi rangului arhieresc* (cf. Stoian 1994, p.192).
167 *Veşmânt bisericesc de mătase, lung până la genunchi şi cu mâneci largi, pe care arhiereii îl poartă la oficierea slujbelor bisericeşti peste stihar* (Stoian 1994, p. 242).






Detalii casete - înainte şi după restaurare

Evanghelia ne întâmpină cu chemarea Mântuitorului „Veniţi blagosloviţii părintelui meu de moşteniţi împărăţia care iaste gătită voauă mai nainte de zidirea [lumii]”.



Detaliu text Evanghelie înainte şi după restaurare, scris cu litere chirilice

În stânga Mântuitorului este reprezentat Sfântul Ioan Botezătorul, iar la dreapta Sa Maica Domnului, în rugăciune.

Veşmântul Mântuitorului cu decor floral realizat din puncte în nuanţe de alb şi roşu de o remarcabilă acurateţe şi frumuseţe are fondul albastru, asemenea fundalului din registrul superior.

Florile albe şi roşii sunt încadrate de un decor liniar în nuanţe de albastru deschis.

Veşmântul tivit cu foiţă argintie peste care zugravul a pictat în nuanţe de negru şi roşu dă senzaţia unei veritabile broderii. Căptuşeala veşmântului este redată în nuanţe de roşu.

Mâneca îngustă care se zăreşte sub sacos este pictată în nuanţe de ocru cu contur de sienă. Marginile sunt brodate cu foiţă de argint şi decor negru.

Omoforul alb cu decor liniar ocru de jur-împrejur şi nuanţe în acelaşi ton pentru redarea zonelor de umbră prezintă trei cruci aurii. Cele plasate în dreptul umerilor Mântuitorului sunt decorate cu negru şi roşu, iar cea poziţionată în partea de jos a omoforului este redată cu negru, roşu şi decor punctiform alb.

Sub cruce, omoforul prezintă un alt decor de mare fineţe, redat cu negru. De marginea

omoforului sunt prinşi patru ciucuri pictaţi în tonuri de roşu.

Mitra este realizată cu foiţă aurie ornamentată cu roşu, decor liniar negru şi punctiform alb, iar părul Mântuitorului este pictat în tonalităţi de umbră arsă, cu bucle şi fire de păr redate cu negru, minuţios desenate.

Maica Domnului este înveşmântată în tunică[168] albastră, cu mâneci înguste, adunată în jurul gâtului, unde se observă broderia realizată cu foiţă aurie ce prezintă decor negru.

La mâneca dreaptă a Maicii semnalăm existenţa foiţei argintii care prezintă uzură mare.

Maforionul[169] redat în nuanţe de roşu, tivit cu decor liniar şi punctiform alb este prins într-un singur punct cu o floare al cărei fond de foiţă argintie prezintă uzură mare. Conturul petalelor a fost redat cu negru, iar mijlocul florii cu roşu.

Sub maforion, în zona capului Maicii se poate vedea mahrama[170] în nuanţe de galben cu irizaţii verzui, care are rolul de a aduna şi acoperi părul. În locul steluţelor care se zugrăvesc de obicei pe maforion, aici întâlnim trei flori albe circulare, redate în linii şi puncte pe umeri şi în zona capului.

Sfântul Ioan Botezătorul este reprezentat cu păr lung de culoare brun-maroniu (umbră arsă) şi bucle redate în linii fine negre. Înveşmântat în tunică pictată cu roşu, tivită la gât cu foiţă aurie şi decor negru, poartă pe deasupra un veşmânt de culoare verde, prins într-un singur punct cu o floare aurie ale cărei petale sunt conturate cu negru.

Aureolele realizate cu foiţă aurie sunt conturate cu roşu care ajută la o delimitare clară a acestora faţă de fondul albastru, ce simbolizează cerul. Pe acest fond apar inscripţiile redate cu alb prin care se identifică fiecare din personajele reprezentate în icoană: Maica Domnului, Iisus Hristos, Sfântul Ioan.

Pe tron, Mântuitorul stă aşezat pe două perne, una roşie iar alta verde, amândouă cu decor alb punctiform şi liniar. La cea verde întâlnim şi decor în nuanţe de roşu. Sandalele lui Iisus sunt redate printr-un desen liniar negru, dublat cu decor punctiform alb, pe un fond de foiţă aurie. Zona pe care îşi sprijină picioarele este realizată în nuanţe de roşu.

Tronul impunător, ornamentat cu motive decorative zoomorfe poziţionate de o parte şi de

---

168 *Veşmânt antic, în forma unei cămăşi lungi până la glezne, căzând în falduri pe corp şi strânsă la mijloc cu o curea şi adunată în jurul gâtului* (cf. Branişte, Branişte 2001, p. 192).

169 *Veşmânt feminin oriental, asemănător cu toga. Este o fâşie trapezoidală, de stofă sau mătase, care se pune peste cămaşa lungă. Femeile şi-l pun pe cap, învăluindu-şi cu el fruntea, capul şi umerii, lăsându-l să cadă peste braţe, până la glezne* (cf. Branişte, Branişte 2001, p. 271).

170 *Bucată de ţesătură de in, cânepă, bumbac etc., folosită de femei pentru a-şi acoperi părul* (cf. Stoian 1994, p. 181).

alta, în apropierea zonei de contact cu extremităţile pernei de culoare roşie, este redat în cea mai mare parte cu foiţă aurie peste care apar un decor în nuanţe de roşu şi negru, precum şi un decor punctiform alb. În partea superioară a spătarului sunt folosite tot nuanţe de roşu în combinaţie cu alb. Spătarul jilţului şi fundalul din registrul inferior sunt redate cu ocru.

Feţele şi mâinile sunt pictate în tonalităţi de alb şi roşu, buzele sunt pictate cu roşu, sprâncenele şi barba cu brun-maroniu (umbră arsă), iar firele de păr cu negru.

Spre deosebire de ochii Maicii şi ai Sfântului Ioan, unde zugravul foloseşte alb curat pentru cornee, la Mântuitor foloseşte un alb albăstrui, care este culoare cerească. Ochii sunt conturaţi în partea de sus cu negru, iar mâinile cu sienă. Scoarţa Evangheliei este redată cu roşu, iar textul este scris cu litere chirilice negre pe filele albe.

Rama profilată, compusă din patru baghete aplicate peste panoul icoanei, este decorată spre interior cu foiţă aurie, iar spre exterior este pictată cu roşu.

Desenul zugravului este unul sigur, frumos conturat şi detaliat. Minuţiozitatea reiese atât din redarea detaliilor veşmintelor cât şi din cea a chipurilor şi a mâinilor. Desenul incizat sporeşte frumuseţea şi măreţia icoanei realizată în tehnică de tradiţie bizantină.

Culoarea este aplicată în mare parte peste foiţa aurie, ceea ce demonstrează încă o dată măiestria sa în arta zugrăvirii icoanei.

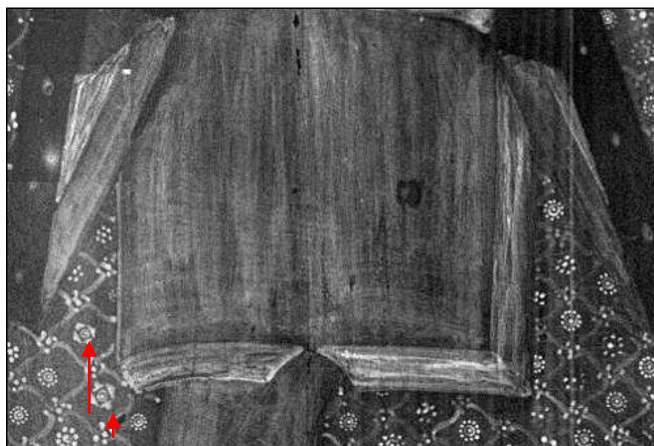
Bogăţia cromatică rezultă din tonurile folosite cu multă precizie, rafinament şi preţiozitate. Jocul de lumină şi umbră scoate în evidenţă calităţile picturale ale iconarului. Foiţa aurie este folosită din abundenţă atât la veşminte, aureole cât şi la baghetele ramei.

Demne de menţionat sunt două semne distincte pe care zugravul le-a folosit la veşmântul Mântuitorului, diferite prin formă de toate celelalte. Acestea sunt redate lângă colţul stâng al Evangheliei (vedere din faţă). Unul este de culoare albă, iar celălalt este de culoare roşie.

Fiind unice pe întreaga suprafaţă a icoanei, am presupus că zugravul le-a folosit în mod deliberat pentru ca lucrările sale să fie identificate în timp şi după această caracteristică.



Detaliu faţă, după restaurare, cu cele două semne distincte



Detaliu radiografie cu cele două semne distincte

Starea de conservare a icoanei înainte de restaurare a fost condiţionată de îmbătrânirea materialelor, debitarea tangenţială a celor două planşe din care este constituit panoul, îmbătrânirea cleiului, conservarea defectuoasă, atacul insectelor xilofage (*Anobium punctatum*), accidente, uz liturgic. Suplimentarea cuielor de lemn cu cele metalice a produs noi degradări suportului şi straturilor picturale. Toţi aceşti factori au dus la curbarea panoului, la apariţia fisurilor şi crăpăturilor, la desprinderea baghetelor (superioară şi inferioară), la cracluri de vârstă şi lacune ale straturilor picturale, la uzura peliculei de culoare, la îmbătrânirea şi îmbrunirea vernis-ului, la depunerea şi ancrasarea murdăriei şi a depozitelor de ceară.

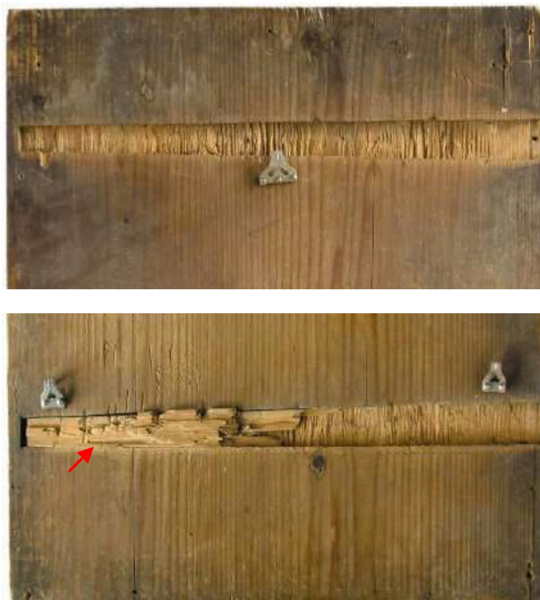
Dimensiunile icoanei, conform registrului inventar, sunt de 77x49 cm, iar cele rezultate în urma măsurătorilor sunt de 84,1-84,5x55,9-56 cm. Grosimea ramei este cuprinsă între 1,5-1,7 cm, iar grosimea panoului este de 2 cm.

Icoana este pictată în tempera pe panou din lemn de răşinoase constituit din două planşe încleiate pe verticală, debitate tangenţial, cu ramă formată din patru baghete profilate, montate pe panou prin intermediul cepurilor din lemn. Bagheta superioară şi cea inferioară s-au detaşat de suport datorită curbării acestuia. În aparenţă panoul ar fi executat dintr-o singură bucată de lemn, dar la o examinare foarte atentă se distinge că este realizat din două planşe debitate tangenţial, foarte bine îmbinate longitudinal. Elementele care ne-au furnizat date despre existenţa celor două planşe au fost: dispunerea inelelor anuale care relevă faptul că sunt două bucăţi de lemn, şi citirea imaginii radiografice care ne-a confirmat acest lucru. Inelele anuale distincte au aspect între uniform şi vălurit datorită alternanţei lemnului târziu şi timpuriu şi mai ales datorită faptului că trunchiul din care au fost debitate planşele are două inimi, lucru ce se poate vedea pe cantul icoanei dacă se urmăresc inelele anuale. Panoul are o curbare convexă cu o săgeată de 7-8 mm.



Ansamblu canturi, înainte de restaurare
(superior şi inferior)

Iniţial suportul din lemn a fost consolidat împotriva curbării cu două traverse din aceeaşi esenţă lemnoasă ca şi panoul, dispuse de la dreapta spre stânga (vedere dinspre verso), până la circa 1,3-1,4 cm distanţă faţă de marginea din stânga. În locaşul de unde traversa superioară s-a pierdut, în partea dreaptă, marginal se poate observa un orificiu de prindere unde există un cep din lemn introdus dinspre faţă spre verso. Traversa introdusă în locaşul inferior are secţiunea în coadă de rândunică. Aici s-a păstrat un fragment din traversă, care ne-a fost martor în privinţa formei şi esenţei lemnoase.



Detalii verso, înainte de restaurare

În partea superioară a panoului se semnalează existenţa a două cepuri din lemn, un orificiu de prindere la mijlocul panoului, despre care am presupus că este cel original. Tot aici există orificii de prindere situate marginal, de o parte şi de alta a panoului, şi desprinderi de material lemnos datorate existenţei unor cuie metalice care au fost îndepărtate anterior intervenţiilor de restaurare.

Mai jos de locaşul traversei superioare care s-a pierdut, există o agăţătoare metalică prinsă cu trei cuie metalice, iar deasupra locaşului traversei inferioare, care s-a păstrat parţial, există două agăţători metalice prinse fiecare cu câte două cuie.

Panoul, pe partea centrală, prezintă un nod cu diametrul mai mare (25 mm) care are corespondent pe faţa icoanei - respectiv pe mâna stângă a Mântuitorului, şi alte 7 noduri cu diametre mai mici cuprinse între 4 şi 20 mm. Pe cantul lateral stâng (vedere dinspre verso), semnalăm existenţa unui nod cu diametrul de 10 mm.

Din cauza debitării, a consolidării constitutive rigide cu traverse şi ramă ataşată, montată cu cepuri din lemn şi cuie metalice neconstitutive, în timp au apărut o serie de crăpături în masa panoului. Dintre acestea numai crăpătura existentă pe planşa din stânga (vedere dinspre verso) are corespondent pe faţa icoanei, respectiv pe planşa din dreapta (vedere dinspre faţă). Crăpătura a fost provocată de cepul folosit la montarea baghetei inferioare, care a străpuns

panoul pe inima planşei. Aici semnalăm mici pierderi ale straturilor picturale. În zona marginală inferioară a planşei din stânga panoului se observă urma unui orificiu de prindere datorat probabil unui cui metalic. Tot aici menţionăm existenţa unui cui introdus anterior, dinspre verso spre faţa ramei.

Pe inima planşei din dreapta (vedere dinspre verso), în registrul superior, se observă o crăpătură de dimensiuni mai mari, care nu are corespondent pe partea pictată.

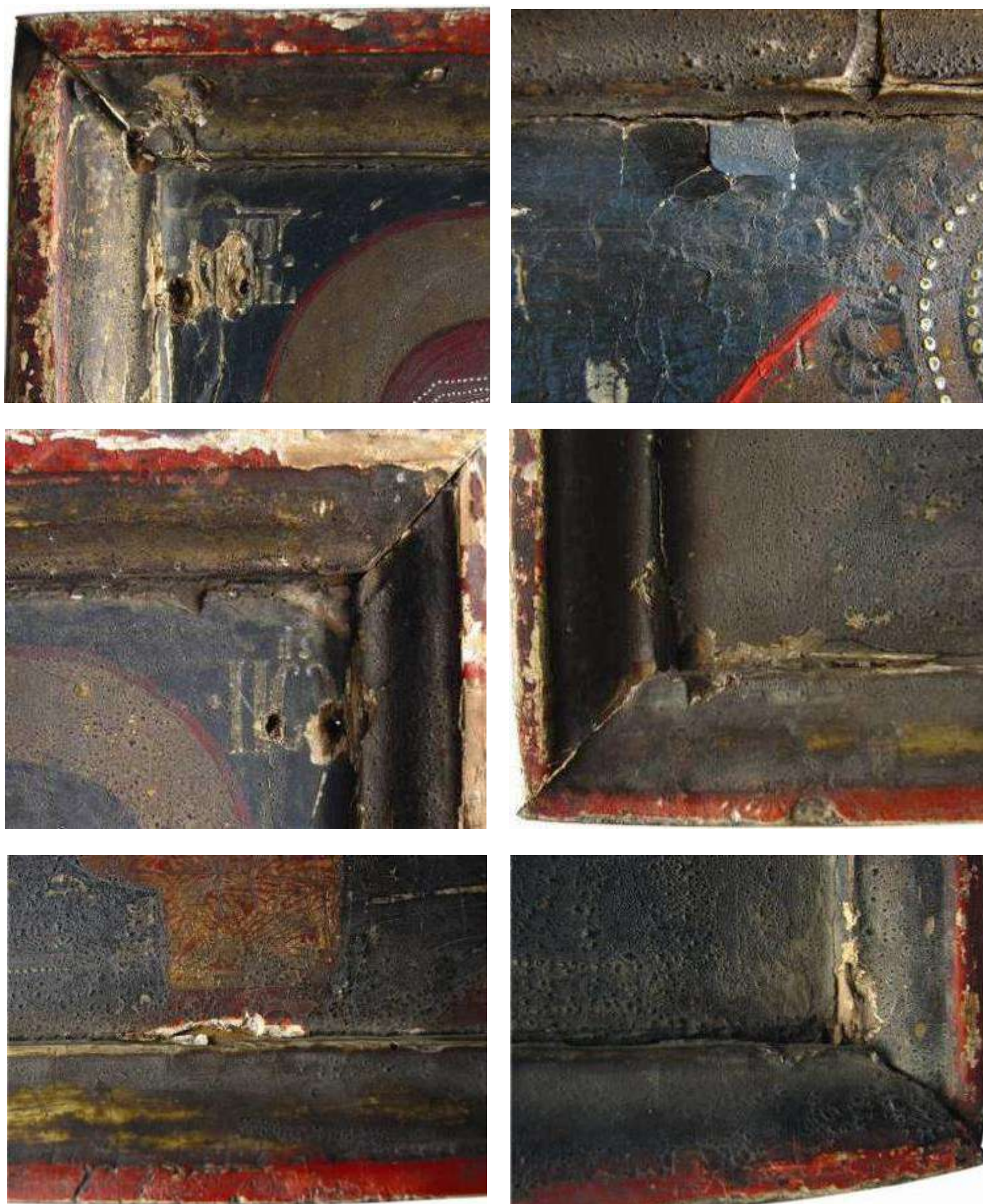
Pe planşa din dreapta, marginal, în registrul inferior, semnalăm pierderi de material lemnos şi o crăpătură ce se datorează existenţei unui cui metalic care s-a pierdut.



Detaliu faţă-verso, înainte de restaurare

Pe cantul lateral drept al icoanei (vedere dinspre verso), acolo unde traversa s-a păstrat parţial, panoul prezintă o degradare mecanică provocată de lovituri cu un corp dur, rezultată probabil în urma montării acesteia. Panoul prezintă atac minor inactiv de *Anobium punctatum*. Umiditatea lemnului este cuprinsă între 8-9%.

Referitor la straturile picturale, menţionăm faptul că icoana a fost pictată după montarea baghetelor ramei, adeziv şi cu cepuri din lemn. Datorită curbării panoului, baghetele ramei, atât în partea superioară cât şi în cea inferioară, s-au desprins de pe suport, la extremităţi, fenomen ce a dus la degradarea straturilor picturale. Desprinderile baghetelor cu degradările conexe sunt provocate de curbarea panoului, facilitată la rândul ei de pierderea traverselor. Lemnul este un material higroscopic, acest lucru ducând la contragerea şi umflarea lui, în funcţie de umiditatea existentă în depozit sau în spaţiul de expunere.



Detalii faţă, înainte de restaurare

Datorită existenţei nodului în structura lemnului care are corespondent pe faţa icoanei, respectiv pe degetul mare de la mâna stângă a Mântuitorului, au apărut în timp fisuri, desprinderi şi pierderi ale straturilor picturale.

În zona mâinii drepte se observă o abatere de la planeitate, întreaga stratigrafie fiind sub nivelul general al straturilor picturale. Fisura existentă în această zonă se continuă pe mâna stângă a Mântuitorului şi pe Evanghelie, unde semnalăm desprinderi ale straturilor picturale şi lacune.



Detaliu faţă, înainte de restaurare

La îmbinarea dintre baghete se observă pierderi ale straturilor picturale. În partea superioară a panoului pictat, respectiv colţul din stânga, există trei orificii de prindere rezultate în urma unei intervenţii inadecvate. Două dintre acestea sunt poziţionate în zona inscripţiei Maicii Domnului, fenomen ce a dus la pierderi de suport şi pierderi ale straturilor picturale. Un alt orificiu de prindere, realizat inadecvat, se află la limita de îmbinare dintre cele două baghete care formează colţul din stânga al icoanei. Semnalăm şi în acest caz aceleaşi tipuri de degradări. La colţul superior din dreapta panoului există două orificii de prindere plasate pe inscripţia Sfântului Ioan. Acestea au dus la pierderi de material lemnos, la pierderi ale straturilor picturale, uzură şi zgârieturi ale peliculei de culoare.

Pe baghetele ramei, marginal, icoana prezintă pierderi mari ale straturilor picturale (lacune), în special pe zona de roşu, uzură a peliculei de culoare, a foiţei aurii şi a stratului de preparaţie, datorate manipulărilor inadecvate.



Detalii faţă, înainte de restaurare



Detalii baghete (stânga - dreapta), înainte de restaurare

Orificiul de prindere poziţionat central pe bagheta superioară a dus la pierderi de material lemnos, la pierderi ale stratului de grund şi ale foiţei aurii.

La bagheta laterală din dreapta, aproape central, semnalăm pierderi ale straturilor picturale suprapuse pe o zonă neregulată, urmele straturilor picturale păstrate fiind sub nivel. Fiecare baghetă laterală este prinsă de suport prin intermediul a trei cepuri din lemn, iar bagheta superioară şi cea inferioară prin intermediul a câte două cepuri din lemn.



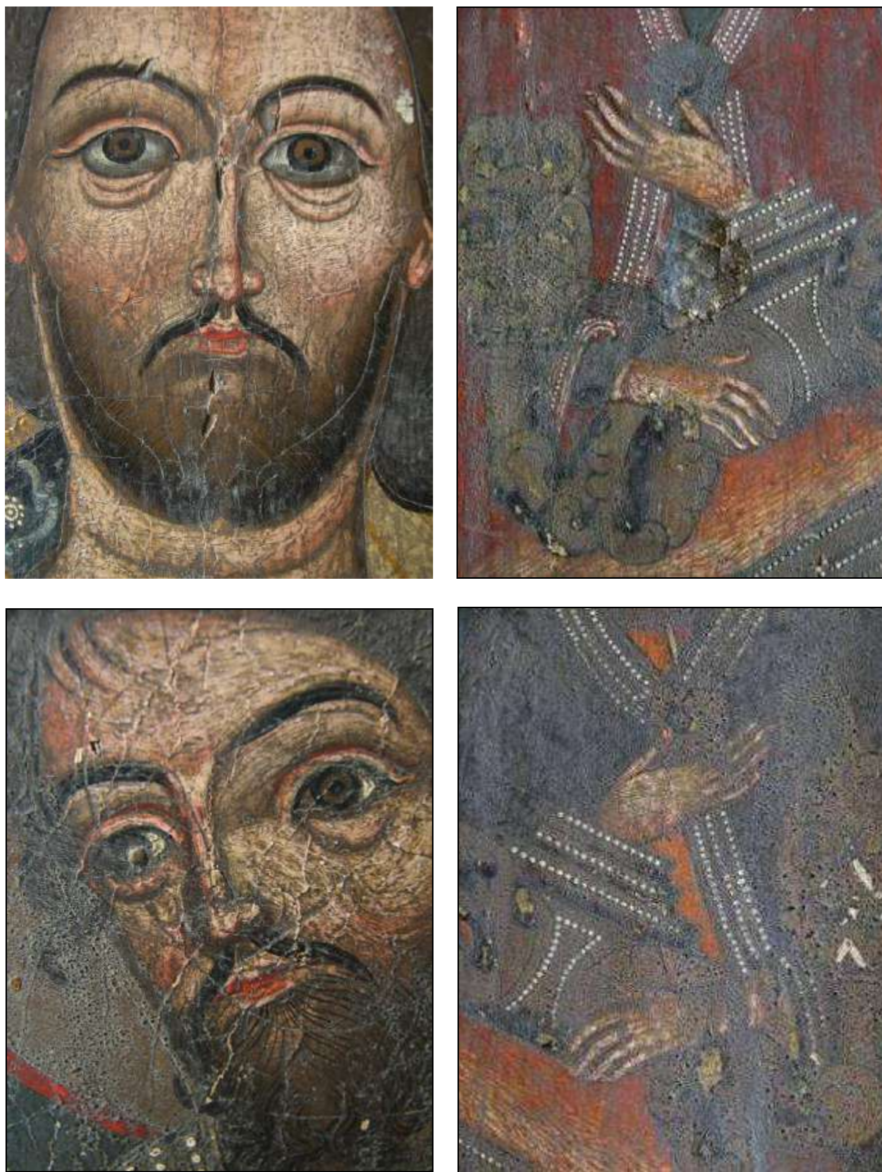
Detaliu baghetă laterală dreapta, înainte de restaurare

La aceasta din urmă s-a adăugat, în urma unei intervenţii anterioare inadecvate, un cui metalic în partea din dreapta a panoului pictat, introdus dinspre verso spre faţă. În zona cepurilor, desprinderile straturilor picturale sunt neregulate, după forma acestora. La limita de îmbinare a baghetelor laterale cu bagheta inferioară există două orificii de prindere datorate unei intervenţii anterioare ce a dus la pierderi de material lemnos şi pierderi ale straturilor picturale. Cuiele metalice care au provocat aceste degradări s-au pierdut.

Îmbrunirile supărătoare ce nu ne lasă să o descoperim în toată splendoarea ei, aglomerările combinate cu murdăria aderentă şi ancrasată se datorează grosimii variabile a stratului de vernis şi apropierii de o sursă de căldură (candelă, lumânare). Vernis-ul este îmbătrânit, a suferit un proces de brunificare accentuat şi este acoperit cu un strat de murdărie superficială, aderentă şi ancrasată. Întunecarea vernis-ului a fost cauzată de depunerile de murdărie, de procesul natural de îmbătrânire a răşinii care se brunifică în prezenţa luminii, dar şi de „împrospătarea” icoanei prin tehnica „tradiţională” cu ulei de candelă care în timp oxidează,

având în vedere că icoana are rol liturgic şi a fost folosită în biserică, cel mai probabil ca parte din iconostas.

Menţionăm faptul că aglomerările masive de vernis îşi fac simţită prezenţa inclusiv pe baghete, în special pe foiţa aurie. Reţeaua de cracluri de bătrâneţe este prezentă pe chipuri, mâini, veşminte şi fundal. Pe suprafaţa pictată a icoanei există şi zone cu depuneri de ceară.



Detalii faţă, înainte de restaurare

Zona superioară a tronului, redată în nuanţe de roşu şi alb, prezintă pe o mică suprafaţă, straturi picturale sub nivel, cel mai probabil acest fenomen datorându-se unui şoc mecanic.

Icoana prezintă o stratigrafie complexă care cuprinde: vernis, foiţă, bolus, grund. Stratul de bolus este vizibil pe zonele cu uzură a foiţei argintii şi aurii, atât cu ochiul liber cât şi la microscop.



Detaliu faţă, înainte de restaurare

Bolusul[171] constituie un fond colorat care are rolul de a „încălzi" prin transluciditate culoarea foiţei metalice, nuanţele sale fiind diferite în funcţie de natura şi provenienţa pigmentului. În cazul nostru, bolusul are culoarea roşie.







Detaliu faţă - bolus sub foiţa de argint

Detalii la microscop - bolus şi foiţă

Intervenţiile anterioare inadecvate au constat în: fixarea baghetei inferioare prin intermediul unui cui metalic neconstitutiv; montarea icoanei în ansamblul iconostasului prin

[171] *Termen generic atribuit unor pigmenţi proveniţi din argile fine şi colorate (roşiatice, roşu închis sau verzui - albicioase), în compoziţia cărora intră o proporţie mare de oxid de fier trivalent sau oxizii altor metale* (cf. Mihalcu 1996, p. 49).

intermediul cuielor metalice, intervenţie care a dus la pierderi de material lemnos şi la pierderea straturilor picturale. Montarea a trei agăţători metalice pe verso-ul icoanei, prin intermediul cuielor metalice se datorează unei intervenţii ulterioare. Pe cantul baghetei inferioare s-a introdus un cui metalic. După examinarea atentă a icoanei cu ochiul liber, cu lupa şi la microscop, în lumină directă şi razantă, s-au efectuat analize fizice (radiografierea piesei)[172], chimice (analiza pigmenţilor)[173] şi biologice (identificarea esenţelor lemnoase şi a agenţilor de biodegradare)[174].

Interpretarea imaginii radiografice

Dimensiunile mari ale icoanei au impus executarea a şase expuneri pentru obţinerea imaginii radiografice pe întreaga suprafaţă. Ele au fost ulterior prelucrate formând o singură imagine radiografică de ansamblu. Îmbinarea adezivă a celor două planşe din care este compus panoul este vizibilă în radiografie ca o linie subţire şi uniformă, de o tonalitate luminoasă. Panoul a fost consolidat constitutiv cu două traverse. Dintre acestea doar cea inferioară s-a păstrat parţial, pierderile de material lemnos fiind vizibile în radiografie ca zone întunecate.

Inscripţiile, feţele şi mâinile personajelor, precum şi decorul hainei lui Iisus se evidenţiază în tonalităţi deschise care ne indică utilizarea albului de plumb. Similar ne apar şi zonele pictate cu roşu, detaliu ce ne indică faptul că zugravul a utilizat miniu de plumb sau cinabru, care dau acelaşi tip de semnal radiografic. Prin analizele microchimice s-a determinat natura pigmentului roşu, în cazul nostru confirmându-ne prezenţa cinabrului.

Defectele panoului apar sub forma unor zone luminoase, deoarece stratul de preparaţie are o grosime considerabilă. Fibra lemnului este pusă bine în evidenţă, având aspectul structurii lemnului de răşinoase. De asemenea sunt evidenţiate cepurile cu care sunt fixate baghetele ramei. În tonalităţi de gri închis, cu aspect neregulat ne apar lacunele situate la îmbinarea baghetelor cu panoul, acolo unde au fost introduse cuie de prindere a icoanei. Crăpătura panoului situată în zona inferioară a planşei din dreapta (vedere dinspre faţă) este evidenţiată ca o linie închisă la culoare. Acelaşi semnal radiografic este dat şi de fisura existentă în partea superioară a planşei din stânga panoului (vedere dinspre faţă).

---

[172] Expunerile au fost realizate de dr. Ciprian Şofariu, Spitalul Clinic de Pediatrie Sibiu, Serviciul de Radiologie şi Imagistică Medicală.

[173] Determinările au fost realizate de expert investigaţii fizico-chimice şi conservare preventivă drd. Márta Guttmann (analize GC-MS) şi expert chimist investigaţii fizico-chimice Dana Lăzureanu (cf. Buletin de analiză Nr. 262/2010).

[174] Analizele biologice au fost realizate de investigator biolog dr. Livia Bucşa (cf. Buletin de analiză Nr. 29/2010).



Radiografia icoanei *Deisis*

Investigaţiile chimice

Prelevarea probelor înainte de restaurare



Proba 4.
culoare + grund

Proba 1.
grund

Proba 2.
roşu

Proba 3.
culoare fond

Prelevarea probelor după operaţia de curăţire



Investigaţiile chimice au constat în examinări microscopice, teste microchimice şi de ardere, stratigrafii, măsurători micrometrice, microfotografii digitale, iar pentru determinarea componentelor organice s-a utilizat cromatografia de gaze cuplată cu spectrometrie de masă (GC-MS)[175].

Determinarea lianţilor şi a vernis-ului s-a efectuat pe un fragment de 0,2 mg din proba P4, strat de culoare ocru din colţul stânga jos, de pe care s-a îndepărtat pe cât posibil grundul. Analiza fracţiunii proteice a evidenţiat prezenţa cleiului animal care este cu certitudine liantul grundului, dar având în vedere că analizele nu au determinat nici un alt material proteic, iar materialele glucidice şi uleiurile sicative nu sunt prezente în probă, se presupune că este şi liantul stratului de culoare. Fracţiunea glucidică şi cea lipidică nu au evidenţiat prezenţa vreunui liant din această clasă.

Pe baza cromatogramei fracţiunii lipidice s-a stabilit faptul că, în probă, nu este prezent colesterolul, ceea ce înseamnă că oul nu este prezent în stratul de culoare al probei studiate, nici chiar în cantitate mică. Tot această cromatogramă indică prezenţa în probă a unei mici cantităţi de răşină de brad. Determinarea materialelor anorganice s-a efectuat prin teste microchimice.

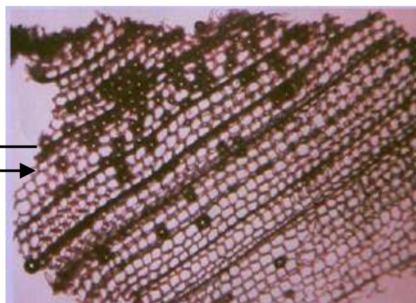
Pigmenţii identificaţi: roşu cinabru (sulfură mercurică, HgS), albastru de Prusia (ferocianură ferică, $Fe_4[Fe(CN)_6]_3$), alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidrataţi ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), negru de cărbune (C), bolus roşu.

Investigaţiile biologice. În urma rezultatelor analizelor biologice[176] în vederea identificării esenţei lemnoase s-a constatat că lemnul utilizat pentru panou se încadrează în grupa răşinoaselor. Rezultatele obţinute după prelevarea probelor din zona de sub traversa pierdută arată că materialul lemnos din care a fost confecţionat panoul este bradul (*Abies alba*), deoarece nu au fost observate canale rezinifere. Probele prelevate din fragmentul de traversă care s-a păstrat indică tot lemnul de brad (*Abies alba*). Aceste probe au fost preparate şi analizate la microscopul optic prin efectuarea de secţiuni transversale. Lemnul nu prezintă atac biologic activ şi prin urmare nu necesită tratament cu soluţie insecticidă.

[175] cf. buletinului de analiză Nr. 262/2010 - expert investigaţii fizico-chimice şi conservare preventivă drd. Márta Guttmann (analizele GC-MS s-au efectuat la Universitatea din Pisa, Italia, în cadrul grupului de lucru „Chemical Science for the Safeguard of the Cultural Heritage", coordonat de prof. Maria Perla Colombini) şi chimist investigaţii Dana Lăzureanu.

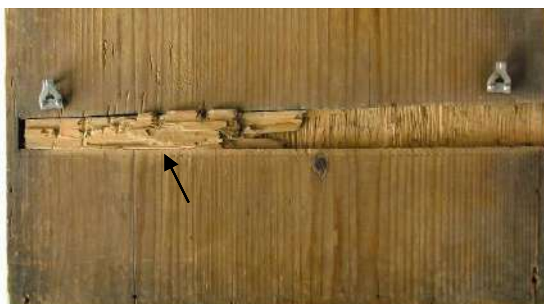
[176] cf. buletin de analiză Nr. 29/2010 - investigator biolog dr. Livia Bucşa.

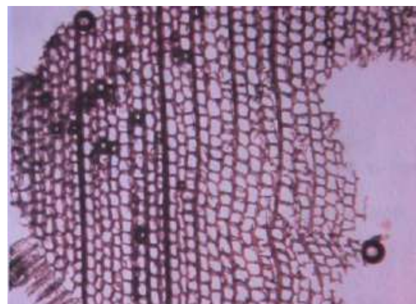




Prelevarea probelor din zona de sub traversa pierdută

Probă prelevată şi analizată la microscopul optic - lemn de brad (*Abies alba*)





Prelevarea probelor din fragmentul de traversă inferioară

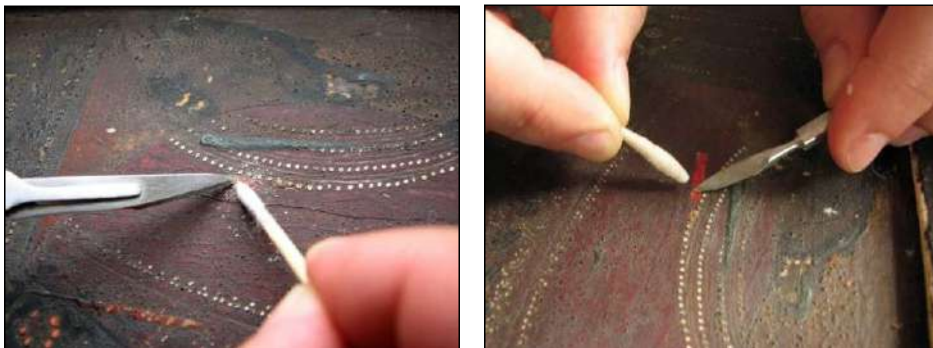
Probă prelevată şi analizată la microscopul optic - lemn de brad (*Abies alba*)

Descrierea operaţiilor de restaurare

După examinarea atentă a piesei şi efectuarea analizelor care ne-au furnizat date esenţiale în vederea realizării operaţiilor de restaurare, am recurs la o desprăfuire uşoară cu pensule moi pe suprafaţa pictată, evitând zonele cu desprinderi grave ale straturilor picturale.

Înaintea operaţiei de consolidare profilactică a straturilor picturale am îndepărtat depunerile de ceară existente pe suprafaţa pictată: mecanic, prin intermediul bisturiului, şi cu tampoane înmuiate în solvent (white-spirit).

Pătrunderea lor în structura straturilor picturale este o operaţie ireversibilă şi total inadecvată. Existenţa depozitelor de ceară se datorează întrebuinţării icoanei în biserică, aceasta având rol liturgic.



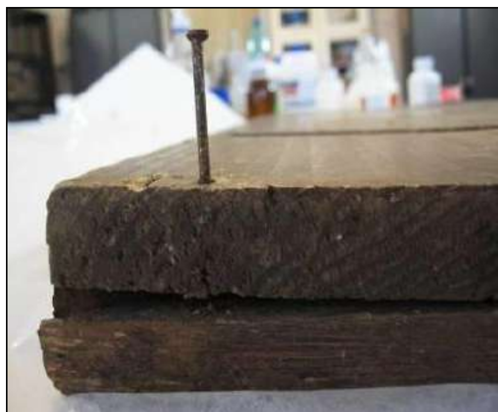
Aspecte din timpul operaţiei de îndepărtare a depunerilor de ceară

A urmat consolidarea profilactică parţială a straturilor picturale: la îmbinarea baghetelor ramei cu panoul pictat, unde solzii de culoare s-au desprins datorită tensiunilor provocate de detaşarea extremităţilor baghetelor de pe suport; pe zonele cu fisuri şi crăpături, cu desprinderi apărute în timp pe chipul Mântuitorului, Maicii Domnului şi Sfântului Ioan Botezătorul. Această operaţie am efectuat-o folosind foiţă japoneză peste care am pensulat o soluţie din clei de iepure 3%, cu adaos de conservant: acid salicilic 0,1%.



Detalii faţă, după consolidarea profilactică a straturilor picturale

După efectuarea acestei operaţii care mi-a oferit posibilitatea să lucrez pe verso-ul icoanei fără să existe riscul pierderii solzilor de culoare care s-au desprins de pe suport, am recurs la îndepărtarea cuielor şi a agăţătorilor metalice neconstitutive. Din colţul stâng (vedere dinspre verso), am îndepărtat cuiul metalic introdus în urma unei intervenţii anterioare inadecvate.

Aspecte din timpul îndepărtării cuiului metalic neconstitutiv

Din cantul baghetei inferioare am înlăturat cuiul metalic poziţionat deasupra etichetei cu nr. inv. 978, iar din locaşul inferior al panoului am îndepărtat fragmentul păstrat din traversa originară.

Au urmat operaţia de desprăfuire a verso-ului icoanei cu pensule mai aspre, îndepărtarea căsuţelor de împupare şi a murdăriei aderente existente în locaşurile traverselor. Curăţirea mecanică am efectuat-o şi sub extremităţile baghetelor desprinse de pe suport.



Aspect din timpul înlăturării cuiului metalic neconstitutiv



Detaliu din timpul îndepărtării căsuţelor de împupare

Această operaţie a fost urmată de curăţirea cu apă amoniacală în locaşurile traverselor, sub baghetele desprinse la extremităţi şi pe suprafaţa panoului din lemn. Curăţirea mecanică şi cu solvent sub baghetele desprinse a permis ulterior degresarea cu alcool etilic, în vederea unei bune aderenţe pe panoul de lemn.



Aspect din timpul operaţiei
de curăţire mecanică



Aspect din timpul operaţiei de curăţire cu
apă amoniacală



Detaliu din timpul degresării cu alcool etilic

La confecţionarea traverselor[177] am ţinut cont de forma fragmentului original care s-a păstrat. Pentru a putea fi introduse în locaşuri pe forma panoului curbat, astfel încât să nu producă tensiuni mari, dacă acesta va lucra în timp, traversele noi au fost crestate[178].




Aspecte din timpul crestării traverselor confecţionate

Crestarea baghetei superioare şi a celei inferioare s-a efectuat la extremităţi, acolo unde acestea s-au desprins de pe suport. Intervenţia a fost mai greu de realizat, având în vedere faptul că baghetele ramei nu s-au îndepărtat de pe suport, straturile picturale având continuitate pe ramă.

Crăpătura existentă pe planşa din dreapta, marginal, în registrul inferior al panoului a fost degresată cu alcool etilic şi încleiată cu soluţie de clei de piele 20%, după care îmbinarea a fost consolidată cu două cepuri din lemn. Pentru această operaţie, am făcut două orificii în cantul lateral drept (vedere dinspre verso), unde cepurile au fost introduse orizontal.



Detaliu din timpul crestării baghetelor ramei la extremităţi

177 restaurator lemn Constantin Ţanea, Muzeul Satului Vâlcean, Bujoreni.
178 restaurator lemn Cristina Dăneasă, CNM ASTRA, Sibiu.




Aspecte din timpul consolidării panoului adeziv şi cu cepuri din lemn

După crestarea celor două baghete ale ramei la extremităţi au fost efectuate degresarea cu alcool etilic şi încleierea baghetelor pe suport cu soluţie de clei de piele 20%.

Acelaşi tratament s-a aplicat la fisura existentă în planşa dreaptă şi la crăpătura din planşa stângă, având grijă ca adezivul să pătrundă în profunzime, la limita straturilor picturale, protejate iniţial cu foiţă japoneză. Prin intermediul menghinelor s-a reuşit atenuarea crăpăturilor şi fisurii panoului.

Operaţia de chituire a panoului a fost necesară în zona crăpăturii de pe planşa din dreapta, marginal, unde existau pierderi de material lemnos datorate unui cui metalic care nu s-a păstrat. Această intervenţie a fost făcută cu un amestec compus din rumeguş, clei şi pigment.




Aspecte din timpul operaţiilor de degresare şi încleiere a panoului





Aspecte din timpul operaţiilor de degresare, încleiere şi consolidare mecanică a panoului

Pentru o mai bună consolidare şi stabilizare a suportului am confecţionat patru tacheţi şi un fluturaş. Astfel, de o parte şi de alta a crăpăturii existente în planşa din stânga (vedere dinspre verso), am realizat un locaş pentru montarea fluturaşului în structura panoului, ţinând cont de forma şi dimensiunea acestuia din urmă.

Rolul său este de a stopa crăpătura care are corespondent pe partea pictată a panoului. În vederea consolidării am folosit soluţie de clei de piele 20% şi prese. Acolo unde au rămas neregularităţi între elementul nou şi panou, am efectuat operaţia de chituire cu rumeguş, clei şi pigment.







Aspecte din timpul operaţiilor de montare a fluturaşului

Cei patru tacheţi au fost montaţi la distanţe egale pe fisura existentă în planşa dreaptă a panoului. Înainte de aplicarea lor am efectuat operaţia de texturare a suprafeţelor de contact, pentru o bună aderenţă la panou.

Au urmat încleierea cu soluţie de clei de piele de concentraţie 20% şi fixarea lor prin intermediul menghinelor. Am ales această variantă deoarece fisura nu era profundă şi nu avea corespondent pe straturile picturale.

Vom urmări în timp dacă această intervenţie minimă de restaurare a fost suficientă pentru stoparea evoluţiei fisurii existente în structura panoului.




Aspecte din timpul montării tacheţilor pe panou



Aspect după montarea tacheţilor pe panou

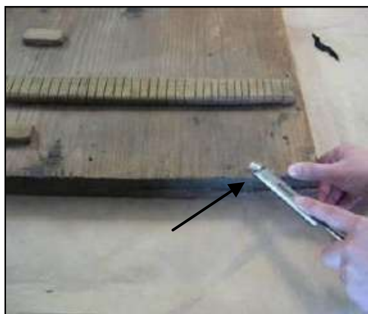
Remontarea baghetelor ramei cu soluţie de clei de piele a fost suplimentată prin introducerea dinspre verso a unor cepuri din lemn ce au fost tăiate la nivelul panoului. Astfel, în colţul inferior al planşei din dreapta au fost introduse oblic spre dreapta două cepuri din lemn, iar în colţul inferior al planşei din stânga au fost introduse de o parte şi de alta a crăpăturii consolidate încă două cepuri din lemn. Cel plasat în stânga crăpăturii a fost introdus oblic spre stânga, iar cel din dreapta crăpăturii a fost introdus perpendicular pe panou.



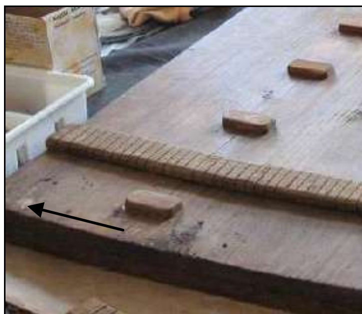
În registrul superior al panoului, la extremităţile acestuia, au fost introduse două cepuri din lemn. În colţul superior din stânga panoului, cepul a fost introdus oblic spre stânga, iar în colţul superior din dreapta panoului, cepul a fost introdus oblic spre dreapta.

Înainte ca cepurile să fie introduse la extremităţile panoului, ele au fost imersate în soluţie de clei de piele 20%. Suplimentarea încleierii traverselor cu cepuri din lemn se justifică printr-o forţă care acţionează împotriva altei forţe, împiedicând desprinderea traverselor de pe suport.

Traversele, tacheţii, fluturaşul şi cepurile din lemn adăugate au fost integrate cromatic cu baiţ pe bază de apă.



Colţul superior din stânga panoului - cep introdus oblic spre stânga



Colţul superior din dreapta panoului - cep introdus oblic spre dreapta



Aspect din timpul operaţiei de integrare cromatică a cepurilor din lemn

După stabilizarea suportului am efectuat consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale prin pensulare cu soluţie de clei cald de iepure 6%. Operaţia de consolidare s-a făcut prin alternanţa presei calde (spatula electrică) cu presa rece (săculeţi cu nisip şi bucăţi de marmură). Presarea cu spatula electrică s-a efectuat prin intermediul foliei de Melinex, care are proprietatea de a fi transparentă şi neaderentă.

După 24 de ore am îndepărtat foiţa japoneză cu tampoane înmuiate în apă caldă, având grijă ca surplusul de apă să fie îndepărtat cu tampoane uscate de vată pentru a nu permite apei să pătrundă în interiorul straturilor picturale şi astfel să se producă fenomenul de deconsolidare.



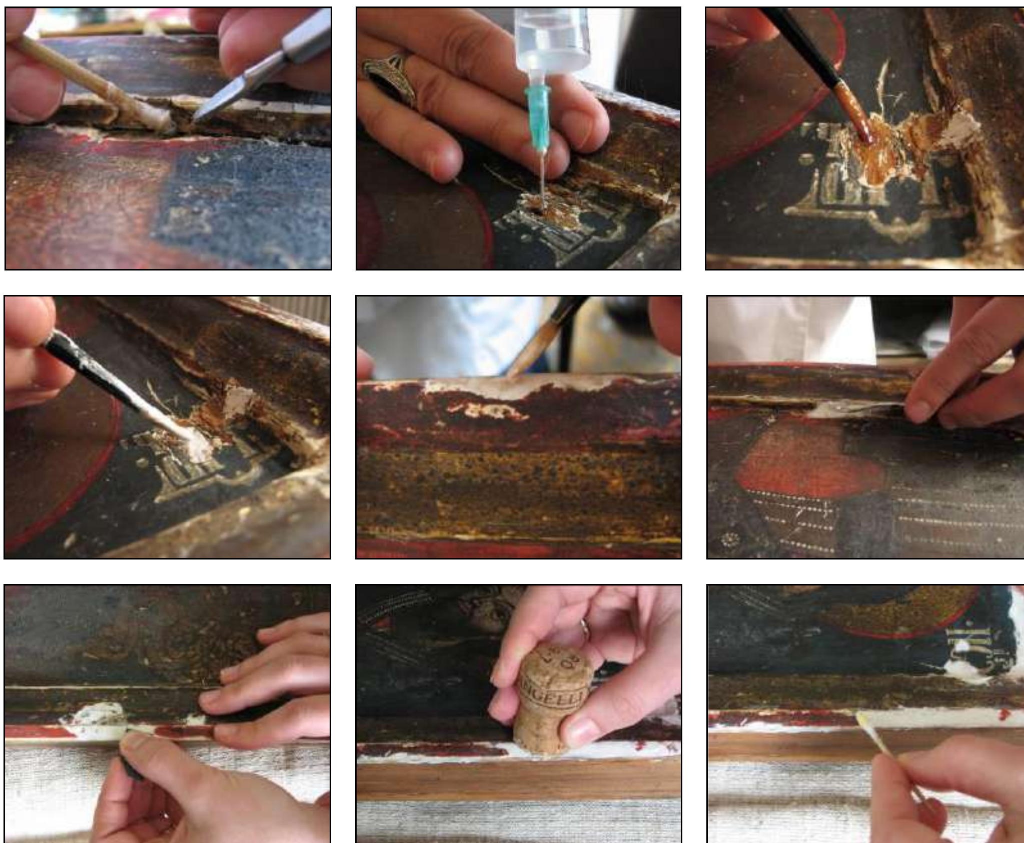


Aspecte din timpul consolidării propriu-zise a straturilor picturale prin alternanţa cald-rece



Detaliu faţă din timpul îndepărtării foiţei japoneze

Au urmat operaţiile de curăţire a lacunelor, degresare cu alcool etilic şi texturare a suprafeţelor, încleierea cu soluţie de clei cald de iepure 6%, chituirea în etape, şlefuirea cu hârtie de granulaţie fină şi finisarea cu dop de plută. Surplusul de chit a fost îndepărtat cu tampoane înmuiate în emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:3.



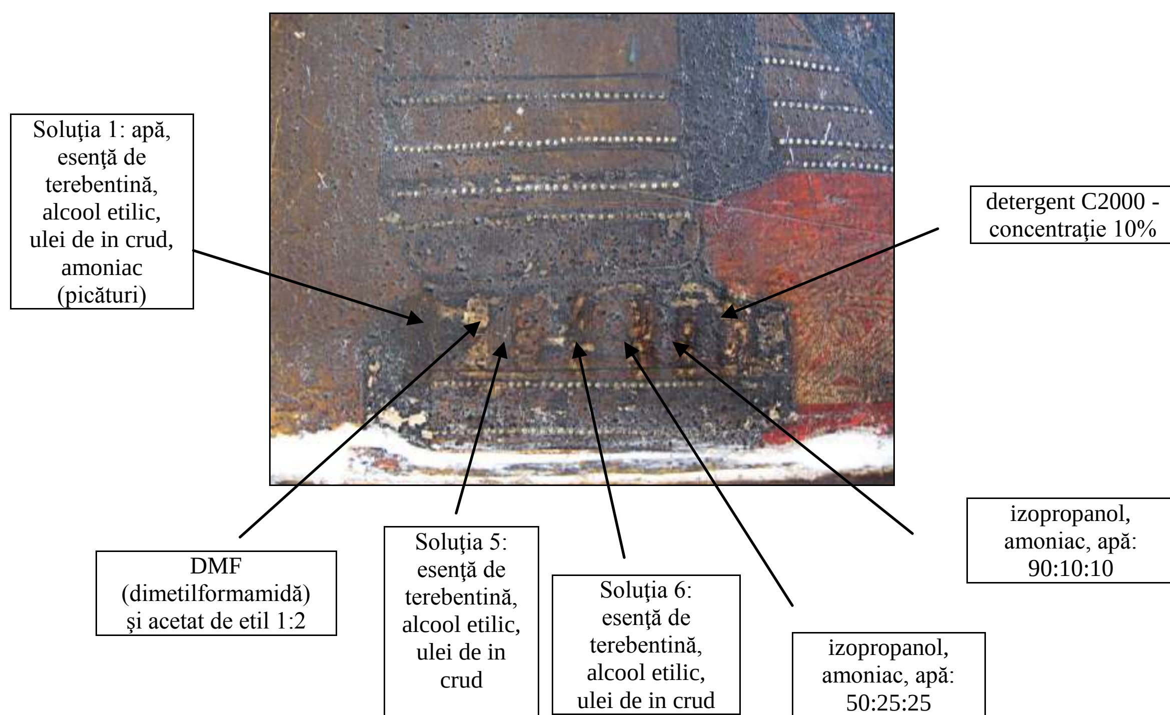
Aspecte din timpul operaţiilor de curăţire a lacunelor, degresare, încleiere,
chituire, şlefuire şi curăţire a surplusului de chit

În orificiile provocate de cuiele metalice şi la îmbinarea dintre baghetele ramei cu panoul din lemn s-a degresat, s-a injectat clei de iepure 6%, s-a chituit în mai multe etape cu un amestec de rumeguş, câlţi, clei şi pigment. Ultimul strat de chit a fost constituit din praf de cretă şi clei de iepure 6%.



Aspecte din timpul operației de chituire

În urma testelor de curăţire, amestecurile pe bază de izopropanol+amoniac+apă (90:10:10) şi (50:25:25) au dat rezultate satisfăcătoare, iar cel pe bază de dimetilformamidă (DMF) şi acetat de etil (1:2) a dat rezultatele cele mai bune.



Soluţia 1	DMF şi acetat de etil 1:2	Soluţia 5	Soluţia 6	izopropanol, amoniac, apă: 50:25:25	izopropanol, amoniac, apă: 90:10:10	detergent C2000 - concentraţie 10%

Datorită aglomerărilor stratului de vernis şi îmbrunirii supărătoare a acestuia, am folosit comprese care au constat în aplicarea pe porţiuni mici a foiţei japoneze, peste care am pensulat amestecul pe bază de dimetilformamidă (DMF) şi acetat de etil (1:2).

Timpul de expunere fiind foarte mic, această metodă ne-a permis să controlăm permanent operaţia de curăţire. Înmuierea straturilor de murdărie aderentă, ancrasată şi vernis a dus la o subţiere selectivă şi o egalizare controlată şi uniformă.

Egalizarea a constat în transportul sau vehicularea vernis-ului din zonele unde era prea gros în cele unde acesta era prea subţire[179]. Egalizarea are ca scop protejarea straturilor picturale cu un strat subţire şi uniform de vernis original.



Aspecte din timpul operaţiei de curăţire

[179] Mâle 1976, p. 70.



Ansamblu faţă, după curăţirea parţială a icoanei








Aspecte din timpul operației de curățire



Detalii semnătură, din timpul operaţiei de curăţire

După intervenţia de curăţire am continuat operaţia de consolidare a straturilor picturale, acolo unde soluţia de clei nu a pătruns datorită stratului gros de vernis, murdărie aderentă şi ancrasată. Consolidarea s-a realizat prin reactivarea cleiului folosind comprese cu apă caldă, şi spatula electrică prin intermediul foliei de Melinex. Acolo unde am descoperit noi lacune, am efectuat operaţiile de degresare, chituire şi şlefuire.

În zona inscripţiei Maicii Domnului, unde cuiele metalice neconstitutive au străpuns panoul dintr-o parte în alta, din original s-au păstrat doi solzi de culoare uşor deplasaţi, ce se aflau sub nivel. Am recurs la consolidarea profilactică cu foiţă japoneză şi clei de iepure 3%, la extragerea lor, chituirea şi reaşezarea în plan, în poziţia corespunzătoare. Prin intermediul foliei de Melinex am efectuat operaţia de consolidare cu ajutorul spatulei electrice. Au urmat şlefuirea şi îndepărtarea surplusului de chit. În final am reconstituit literele prin integrare cromatică punctiformă.



Aspecte din timpul operaţiei de reaşezare în plan, în poziţia corespunzătoare



Aspecte din timpul reconstituirii literelor

Integrarea cromatică a zonelor chituite s-a realizat cu retuş imitativ şi punctiform. Am folosit pentru retuş culori pe bază de apă (acuarele), pentru ca intervenţia să fie reversibilă iar materialele folosite cât mai apropiate de cele originale.





Aspecte din timpul operaţiei de integrare cromatică








Detalii după operaţia de integrare cromatică

A urmat verificarea retuşului cu ajutorul lămpii UV. Pentru a proteja pictura împotriva factorilor externi am aplicat un strat de vernis pe bază de răşină naturală (dammar) în esenţă de terebentină (soluţie de concentraţie 6%), prin pensulare.

Piesa a fost vernisată în poziţie orizontală, cu mişcări rapide prin intermediul unei pensule cu păr moale, într-o încăpere prevăzută cu instalaţie de exhaustare. Pentru o bună peliculizare a stratului de vernis, înainte de vernisare, icoana a fost încălzită cu ajutorul lămpii IR.

Recomandăm ca icoana *Deisis* să fie depozitată sau expusă într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 50-65%, o temperatură cuprinsă între 18-20%, fără fluctuaţii ample sau bruşte ale valorilor acestora, iar nivelul iluminării să nu depăşească 180 de lucşi.

Piesa va fi depozitată numai după ambalarea prealabilă în două tipuri de ambalaj: unul interior, moale, neutru din punct de vedere chimic (foiţă japoneză), şi un al doilea ambalaj mai rigid (carton cu aciditate redusă).



Detaliu din timpul verificării retuşului
în lumină UV



Detaliu din timpul încălzirii icoanei
cu ajutorul lămpii IR



Aspect din timpul vernisării icoanei



Ansamblu canturi, după restaurare
(superior şi inferior)



Ansamblu faţă, după restaurare



Ansamblu verso, după restaurare

Restaurarea icoanei pe sticlă *Cina cea de Taină,* nr. inv. 24,
din colecţia Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, judeţul Sibiu



Ansamblu faţă-verso, înainte de restaurare

Icoana pe sticlă *Cina cea de Taină* - nr. inv. 24, face parte din colecţia Muzeului Parohial din Fofeldea, comuna Nocrich. Localitatea săsească *Fofeldea* apare în germană sub numele de *Hochfeld*, care înseamnă „Câmpul de Sus”, „Câmpul Înalt”.

Piesa a intrat în restaurare datorită interesului preotului paroh Ioan Dumitru Tatoiu şi al întregii comunităţi din Fofeldea faţă de patrimoniul existent în casa parohială şi implicit pentru această icoană aflată într-o stare de conservare precară.

Documentaţia fotografică de specialitate referitoare la intervenţiile de restaurare efectuate pe această piesă a fost prezentată în anul 2010, cu ocazia aniversării a 200 de ani de la naşterea istoricului, filologului şi publicistului August Treboniu Laurian, şi a 202 ani de la zidirea Bisericii din Fofeldea. Muzeul Parohial din această localitate a fost inaugurat în anul 1965 de către preotul răşinărean Ioan Fulea.

În icoana datată 1873 ce reprezintă scena *Cina cea de Taină*, Iisus apare reprezentat central, binecuvântând cu mâna dreaptă. La masă se află cei doisprezece apostoli ale căror chipuri sunt bine conturate. Uşor de recunoscut este sfântul Apostol Iuda, care ţine în mâna dreaptă punga cu arginţi. Pe masă apare peştele ce reprezintă „numele mistic al lui Hristos”[180].

---

[180] Boghiu 2001, p. 42.

Cromatica folosită la realizarea icoanei: albastru, alb, ocru, foiţă metalică, verde, roşu, negru, brunuri şi griuri. Rama din lemn de răşinoase este îmbinată cu pene din lemn la 45° şi este pictată cu roşu închis pe zona profilată, şi cu albastru spre exterior. Dimensiunile icoanei: cu ramă 52,7-53x47-47,2 cm; fără ramă 42,5 x 36,8-37 cm.

Materialele ce compun această icoană sunt multiple: glaja icoanei cu rol dublu, de suport şi de protecţie pentru pelicula de culoare; pigmenţii şi lianţii peliculei de culoare; foiţa aurie; capacul şi rama din lemn de răşinoase; cepuri din lemn pentru înrămare şi elementul metalic pentru agăţare.

Am presupus că icoana aparţine zugravului Savu Moga, din Arpaşu de Sus. Atribuirea s-a bazat pe analogia cu o altă icoană ce înfăţişează aceeaşi temă: *Cina cea de Taină***,** nr. inv. 1123 OC, din colecţia Complexului Naţional Muzeal ASTRA.



Cina cea de Taină[181], icoană pe sticlă, nr. inv. 1123 OC, datată 1877, atribuită lui Savu Moga, dimensiuni 63,8x58 cm

Starea de conservare

Degradările apărute în timp se datorează îmbătrânirii materialelor şi condiţiilor improprii de păstrare. La nivelul peliculei de culoare semnalăm murdăria superficială, aderentă şi ancrasată, desprinderi şi pierderi ale peliculei de culoare. Îmbătrânirea materialelor este un fenomen care apare în timp, indiferent de tehnica în care a fost realizată icoana. Astfel pelicula

[181] Ionescu 2009, p. 85, pl. 235.

de culoare şi-a pierdut din elasticitatea dată de lianţi şi în timp au apărut desprinderile.

Hârtia interpusă între suportul din sticlă şi falţul ramei, care în timp s-a deplasat şi a aderat la pelicula de culoare, precum şi cele trei documente descoperite pe suprafaţa pictată în urma demontării icoanei reprezintă factori de degradare a peliculei de culoare.

La ramă menţionăm atacul biologic activ de insecte xilofage *Anobium punctatum*, uzura peliculei de culoare şi a preparaţiei, pierderea straturilor picturale şi depuneri de ceară.

Capacul, compus din două planşe montate pe verticală prezintă atac biologic activ de insecte xilofage, fisuri, crăpături şi pierderi de material apărute în zona de prindere cu cepuri din lemn, murdărie superficială şi aderentă, căsuţe de împupare. Pe exteriorul capacului sunt prezente urme de culoare accidentale.

Intervenţii de restaurare

După analiza şi descrierea stării de conservare am recurs la demontarea capacului prin îndepărtarea agăţătorii metalice şi a cepurilor din lemn. Cele care au rămas fixate pe partea interioară a ramei s-au păstrat. În interiorul icoanei, peste pelicula de culoare, am descoperit documentele amintite mai sus într-o stare de degradare precară. Le-am îndepărtat cu grijă de pe suprafaţa peliculei de culoare. În imaginile ce vor urma se poate vedea cu uşurinţă rumeguşul lăsat de atacul biologic.



Ansamblu icoană, după demontarea capacului



Ansamblu capac, după demontare

A urmat curăţirea mecanică prin intermediul unei pensule cu păr aspru a planşelor capacului, a ramei şi a falţului acesteia. Operaţia de dezinsecţie a ramei şi capacului s-a realizat cu Perxil 10 prin injectări repetate. Consolidarea structurală a ramei, a penelor din lemn şi a celor două planşe care formează capacul icoanei s-a efectuat cu Paraloid B72 în acetat de etil 10% prin injectare şi pensulare. Prin aceste intervenţii am putut salva toate elementele constitutive din lemn ale icoanei.



Detaliu din timpul curăţirii mecanice a capacului



Aspect din timpul operaţiei de dezinsecţie

Pentru consolidarea capacului în zona fisurilor şi crăpăturilor provocate de cepurile din lemn precum şi la îmbinarea celor două planşe am folosit Covidez L 150.

A urmat chituirea capacului în zona pierderilor de material lemnos, care s-a efectuat la cald cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment pentru aducerea completării la cromatica acestuia.

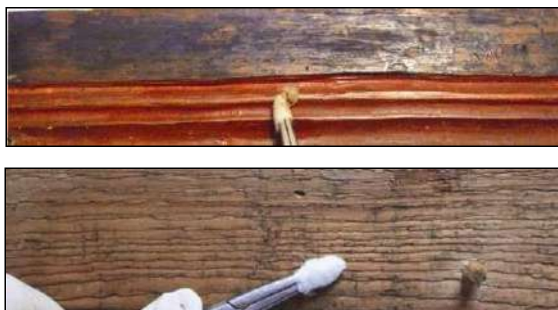


Aspecte din timpul şi după operaţia de consolidare a capacului

Detaliu din timpul operaţiei de chituire a capacului

Înainte de a trece la etapa de curăţire a straturilor picturale existente pe ramă, am îndepărtat depunerile de ceară mecanic, prin intermediul bisturiului şi cu white-spirit.

Operaţia de curăţire a capacului şi a ramei, pe interior s-a efectuat cu apă amoniacală, iar pe exterior, acolo unde există straturi picturale, s-a efectuat cu un amestec de solvenţi compus din apă distilată, esenţă de terebentină, alcool etilic, ulei de in crud, amoniac.



Detalii din timpul curăţirii ramei (faţă-verso)

Curăţirea mecanică a peliculei de culoare a avut ca scop îndepărtarea murdăriei superficiale şi s-a realizat cu ajutorul pensulelor cu păr moale.



Aspecte din timpul operaţiei de desprăfuire a peliculei de culoare

Fragmentele de hârtie care iniţial au fost fixate pe falţul ramei pentru a evita jocul sticlei în ramă, în timp s-au deplasat şi au aderat la pelicula de culoare. Le-am umectat cu apă distilată caldă şi le-am îndepărtat mecanic, cu ajutorul bisturiului.

Consolidarea peliculei de culoare s-a realizat prin pensulare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic).



Aspect din timpul îndepărtării hârtiei ce a aderat la pelicula de culoare



Detalii din timpul operaţiei de consolidare a peliculei de culoare

Fixarea solzilor de culoare s-a realizat prin presare uşoară cu degetul, prin intermediul unei folii de Melinex. După consolidarea peliculei de culoare a urmat operaţia de curăţire care a constat în îndepărtarea murdăriei aderente cu emulsie de gălbenuş de ou 1:5, prin intermediul tampoanelor de vată. Lacunele existente la nivelul peliculei de culoare au fost curăţite cu emulsie de gălbenuş de ou 1:4 şi apoi degresate cu alcool etilic. Operaţiile de curăţire şi degresare s-au efectuat şi pe muchiile suportului din sticlă.

Pentru fixarea icoanei în ramă şi evitarea jocului sticlei am utilizat bucăţi de pâslă sintetică fixate adeziv pe falţul ramei, folosind Covidez L 150.




Aspecte din timpul operaţiei de curăţire a peliculei de culoare şi a lacunelor




Detalii din timpul montării icoanei în ramă

După montarea în ramă, icoana a putut fi manevrată în vederea efectuării operaţiei de integrare cromatică a lacunelor existente pe suprafaţa peliculei de culoare. Aceasta s-a realizat prin retuş imitativ, folosind culori de apă (acuarelă şi emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:5). Pierderile mici ale peliculei de culoare ne-au permis refacerea integrităţii imaginii. În cazul ramei, integrarea cromatică s-a făcut tot prin intermediul culorilor de apă, prin retuş imitativ şi punctiform.



Aspect din timpul operaţiei de integrare cromatică a lacunelor



Detaliu din timpul integrării cromatice la ramă

Ţinând cont de poziţia corectă a planşelor şi a ramei am efectuat montarea capacului şi a agăţătorilor metalice cu holzşuruburi. Recomandăm ca în spaţiul de expunere să se asigure un microclimat stabil (UR = 50 - 65%; T = 18 - 20º C), iar nivelul iluminării să fie cuprins între 120-150 lucşi.



Ansamblu faţă-verso, după restaurare

Interpretarea imaginii radiografice

Zonele albe, evidenţiate în tonalităţi deschise, indică utilizarea albului de plumb. Similar apar zonele pictate cu roşu. Pictorul a utilizat probabil miniu de plumb (un semnal similar îl dă cinabrul). Foiţa aurie nu prezintă semnal radiografic.

Elementele metalice folosite pentru fixarea capacului icoanei dau un semnal radiografic puternic, iar cepurile din lemn, care dau de obicei un semnal de culoare gri, nu sunt puse bine în evidenţă datorită semnalului radiografic puternic dat de prezenţa preparaţiei.

În tonalităţi de gri închis apar lacunele. Defectele existente în structura planşelor se conturează sub forma unor zone luminoase (nodul existent pe planşa din dreapta - vedere din faţă). Fibra lemnului (lemn de răşinoase) este mai bine evidenţiată în zona nodului. Distanţa dintre planşele capacului se distinge ca o linie închisă la culoare.



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare

- **Restaurarea documentelor descoperite în interiorul icoanei pe sticlă**

Documentele descoperite între capac şi suportul pictat, în urma demontării icoanei, prezentau atac biologic, halouri de umiditate, murdărie aderentă şi ancrasată. Degradările menţionate au dus în timp la fragilizarea fibrei celulozice până la ruperea acesteia, şi în consecinţă suportul papetar s-a fragmentat[182].

Am încercat să salvez cele trei documente, lucrând sub stricta coordonare a specialiştilor[183] Laboratorului de restaurare carte veche din cadrul Muzeului Naţional al Literaturii Române, având acordul directorului general al acestei instituţii, prof. univ. dr. Lucian Chişu.

---

182 Oprea 2009, p. 250.
183 Versavia Lazăr, Consuela Ciuboteanu, Cezarina Bărăian.


Aspect din timpul descoperirii documentelor

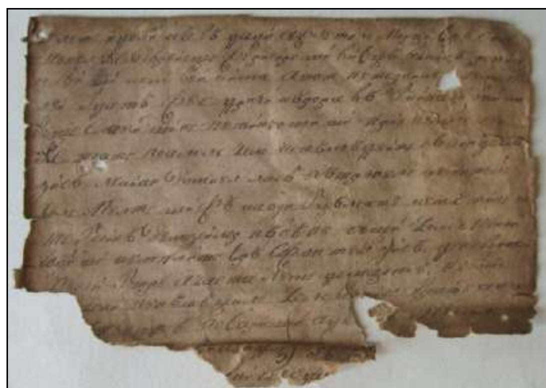
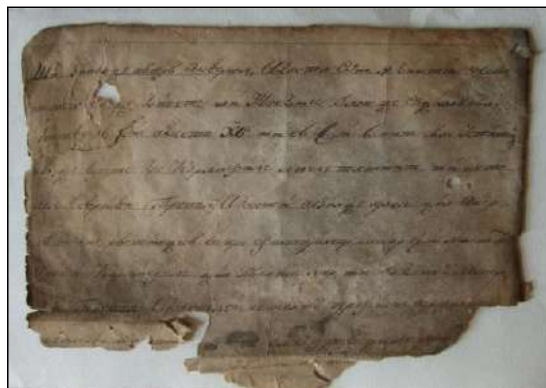
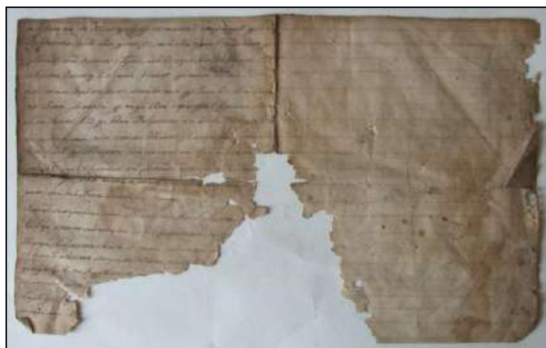
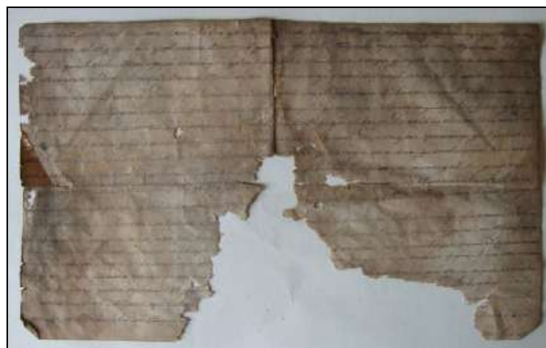

Detaliu înainte de restaurare




Aspecte înainte de restaurare

Pentru început am aşezat fiecare document pe coli de hârtie de filtru. Am îndepărtat murdăria superficială şi aderentă cu pensule moi de pe ambele părţi ale documentelor, întorcându-le între hârtii de filtru. După operaţia de desprăfuire şi după îndreptarea colţurilor deformate, am efectuat teste de solubilitate.

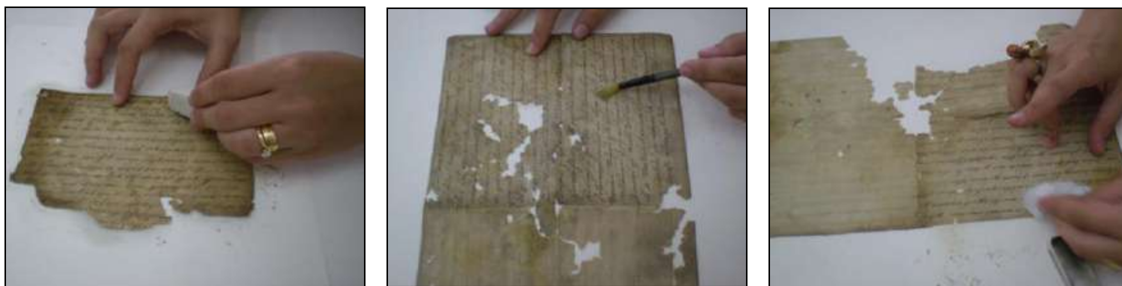
Cerneala folosită, modificată cromatic în timp, s-a dovedit a fi insolubilă în apă (posibil ferogalică).



Ansambluri faţă-verso, după operaţia de îndepărtare a murdăriei superficiale şi aderente

Au urmat curăţirea mecanică cu gumă arabică printre rândurile scrise şi curăţirea umedă pe ambele părţi ale documentelor, prin tamponare uşoară cu o soluţie pe bază de apă distilată şi alcool etilic 1%. După curăţirea umedă, uscarea s-a efectuat liber, pe hârtii de filtru.



Aspecte din timpul operațiilor de curățire mecanică şi
curăţire umedă prin tamponare uşoară

După fixarea documentelor cu bucăţi de marmură, consolidarea fisurilor s-a realizat cu CMC (carboximetilceluloză) 5% prin intermediul vălului japonez, apropiat cromatic de documentele originale, ţinându-se cont de cursivitatea informaţiei.

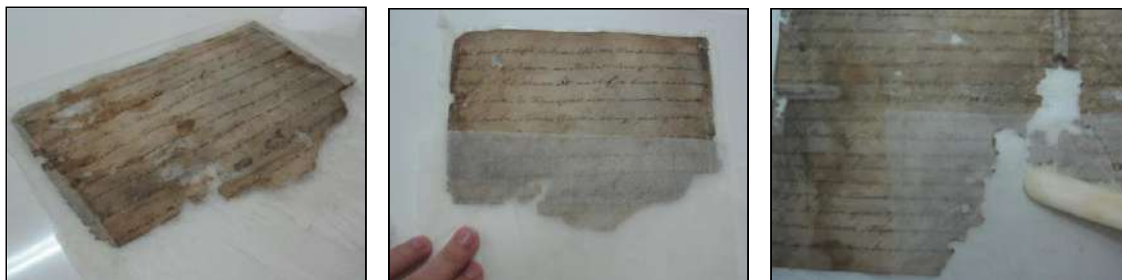


Aspecte din timpul consolidării fisurilor

Pentru fisuri, vălul a fost aplicat pe sensul fibrei, pentru a evita tensionarea documentelor, iar operaţia de presare s-a realizat prin intermediul fălţuitorului din os. La hârtia cu grad de încleiere slab, s-a recurs la o consolidare prin pensulare cu CMC 1%. Consolidarea manuscrisului s-a făcut şi marginal, pe tranşe cu fâşii de văl japonez aplicate opus fibrei, pentru o mai bună rezistenţă în timp.

Completarea lacunelor de mici dimensiuni şi a pierderilor mari de material suport s-a efectuat în tehnica „la dublu" cu hârtie japoneză, respectând grosimea originalului. Pentru consolidare am folosit CMC 5%, pensulat în rază de soare pe partea poroasă a vălului, peste care am aplicat un alt fragment de hârtie japoneză, prin suprapunere, cu partea poroasă spre interior pentru o aderenţă mai bună. Au urmat uscarea liberă şi presarea uşoară între hârtii de filtru.

După completarea lipsei de material cu hârtie japoneză, am îndepărtat surplusul, urmând consolidarea cu CMC 5% a marginilor defibrate pe materialul suport. Pentru presarea uşoară am folosit fălţuitorul din os. Masa cu ecran luminos (negatoscop) ne-a fost de un real folos pentru examinarea prin transparenţă a documentelor, în vederea identificării fisurilor mai puţin vizibile în lumină directă şi razantă.

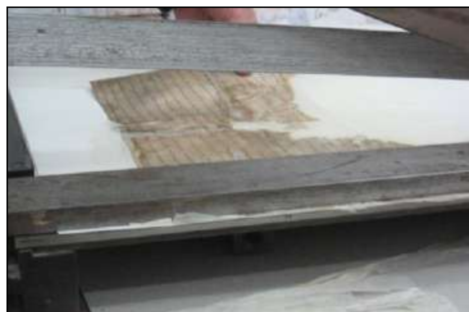


Aspecte din timpul completării lipsei de material suport şi presării prin intermediul fălțuitorului din os



Detalii din timpul îndepărtării prin defibrare a surplusului de material folosit pentru completare

Pentru aducerea la format am îndepărtat surplusul de material folosit pentru completări prin tăierea cu o ghilotină acţionată manual (pápşer).



Aspect din timpul aducerii la forma iniţială a documentelor

Pentru relaxarea completărilor am folosit următorul procedeu: hârtie de filtru umezită prin pulverizare, hârtie de filtru uscată - document - hârtie de filtru uscată, hârtie de filtru umezită

prin pulverizare. În final am recurs la o presare uşoară uscată între hârtii de filtru şi pâsle la presă manuală metalică (24 h).

După restaurare, acestea au fost protejate între hârtii de filtru şi păstrate în poziţie orizontală într-o mapă confecţionată din carton cu aciditate redusă, într-un mediu cu microclimat stabil (depozitare: T 15-18ºC; UR 50-60%)[184]. În cazul expunerii, documentele pot fi aşezate în poziţie uşor înclinată pe un suport din plexiglas, iar iluminatul să nu depăşească 50 de lucşi. În realizarea intervenţiilor de restaurare am primit sprijinul tuturor specialiştilor din cadrul Laboratorului de restaurare carte veche[185].

Restaurarea documentelor a permis manipularea lor în vederea descifrării textului scris de mână, cu litere chirilice.



Procesul de presare şi verificarea documentelor



Protejarea documentelor între hârtii de filtru

[184] Bulletin XXI 1986/87, p. 101.
[185] Adriana Mirică, Leonard Fulău, Maria Cruţu, Pompiliu Longin Bratu, Mioara Cînea.

În urma descifrării textului[186], am presupus că este vorba despre o predică despre viaţa Sfântului Haralambie. Scrisul este în chirilică românească de mână (factură de Transilvania).

Glosar: *falangi* - ostaşi; *munci* - chin de la slavonul „a chinui"; *noroade* - popoare; *sărveşte* - a aduce jertfă; *rost* - în slavonă înseamnă gură; *dirept* - drept; *Eghimonul* - Stăpânitorul; *groşi de cerbice* - insensibili; *Krips* - Crisp; *Sevir* - împăratul Sever.

Arhim. dr. Benedict Ghiuş, în volumul I *Proloagele*, ne furnizează date despre viaţa Sfântului Mucenic Haralambie: *Sfântul Mucenic Haralambie a trăit în vremea împărăţiei lui Sever (193-211) şi s-a făcut vestit cu puterea credinţei sale şi cu râvna în propovăduirea lui Hristos. Şi era acesta episcop în Magnezia, din Asia, iar mai-marele cetăţii era Luchian dregătorul. Deci, acesta, nesuferind cuvintele şi zelul propovăduirii bătrânului episcop, a poruncit ostaşilor să fie prins şi, dus fiind la judecată înaintea lui Luchian, Sfântul a mărturisit cu strălucire şi fără frică, pe Hristos; drept aceea, dregătorul a poruncit să fie dezbrăcat de hainele sale şi, după ce i-au jupuit tot trupul, cu unghii de fier, i-au tăiat fâşii de piele de pe trup. Iar Sfântul Haralambie, rău rănit, a zis: ‹‹Mulţumesc vouă, fraţilor, că, strujind trupul meu cel vechi şi bătrân, m-aţi înnoit, îmbrăcându-mi sufletul cu haina cea nouă a suferinţelor pentru Hristos››.*

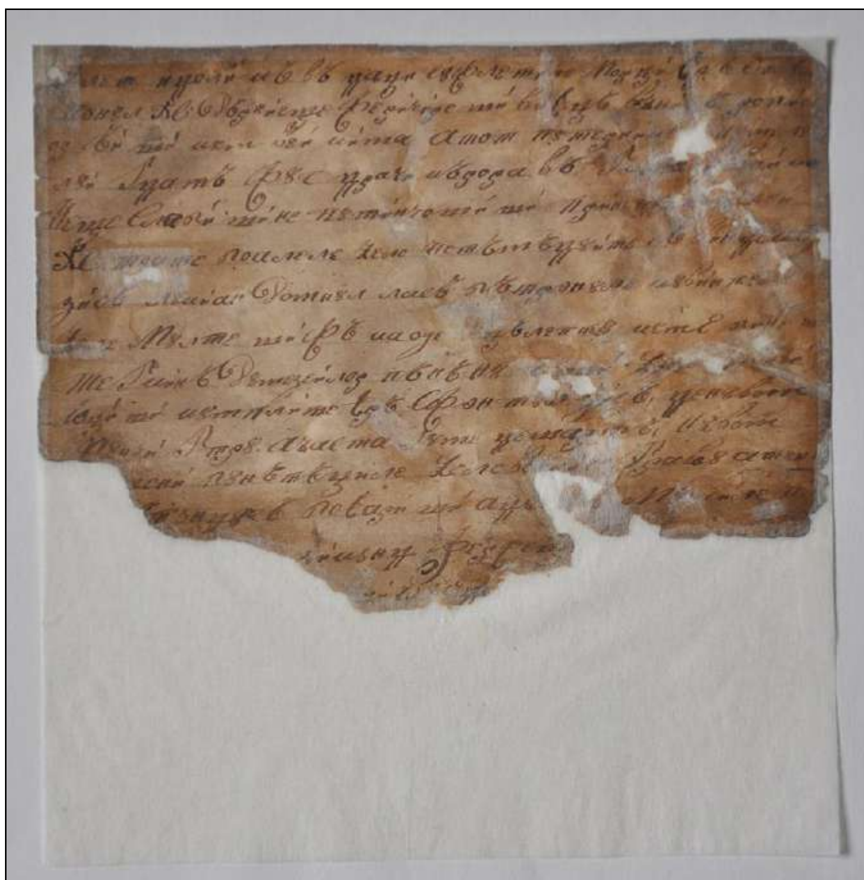
Şi, văzând cei de faţă răbdarea Mucenicului în atâtea chinuri şi neîncetatele lui rugăciuni pentru toţi, mulţi din ei, bărbaţi şi femei, s-au lepădat de idoli şi au crezut în Hristos; iar, dregătorul, cercetându-i şi chinuindu-i, fără milă pe aceştia, a poruncit să li se taie capetele. Se zice că însăşi fata împăratului, Galina, auzind de tăria de suflet cu care Sfântul Haralambie a răbdat cele mai grele chinuri, a crezut în Hristos şi s-a botezat.

Deci, istovit de atâtea cumplite chinuri pe care a trebuit să le îndure, a fost osândit la moarte, prin sabie. Şi Sfântul Haralambie s-a mutat la Domnul, dându-şi sufletul în temniţă, aşteptând să i se taie capul, şi s-a numărat cu Sfinţii[187].

[186] Pr. Victor Bunea, dr. Alina Geanina Ionescu.
[187] Ghiuş 1999, p. 494.

- **Predică despre viaţa Sfântului Haralambie, descoperită în interiorul icoanei pe sticlă[188]. Descifrarea textului scris cu litere chirilice**

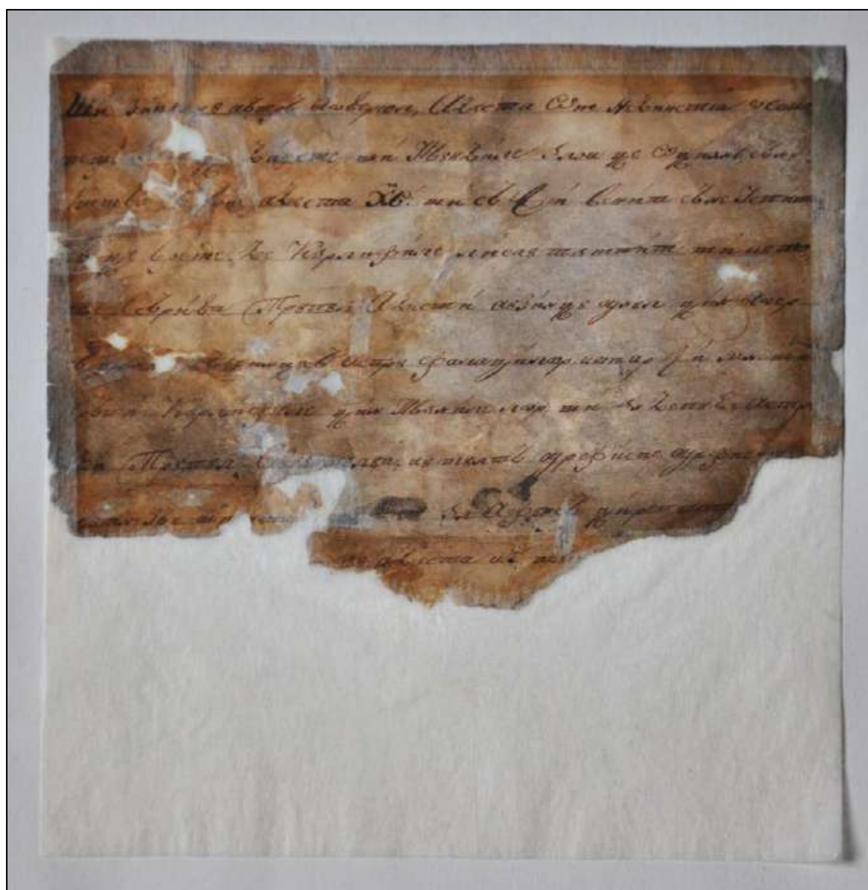
> **I FAŢĂ:** *... idolii că vă daţi sufletele morţii iară stăpânul Hristos dăruieşte fericire şi viaţă veşnică robilor săi şi cum vei chema a tot puternicul numele lui îndată fug dracii cărora vă închinaţi voi ca nişte slabi şi neputincioşi şi prin mâinile lui Hristos toate boalele cele netămăduite se vindecă. Zisă Luchian Domnul: „lasă bătrânule cuvintele cele multe şi fă ca un înţelept câte bune şi te închină Dumnezeilor până nu guşti cele munci... şi cumplite. Iară Sfântul zisă: „de nu vom munci întru această lume deşartă nu vom [moşteni] bunătăţile cele vecinice... tânguindu-se boiarii şi aducând...”.*



Ansamblu faţă, după restaurare

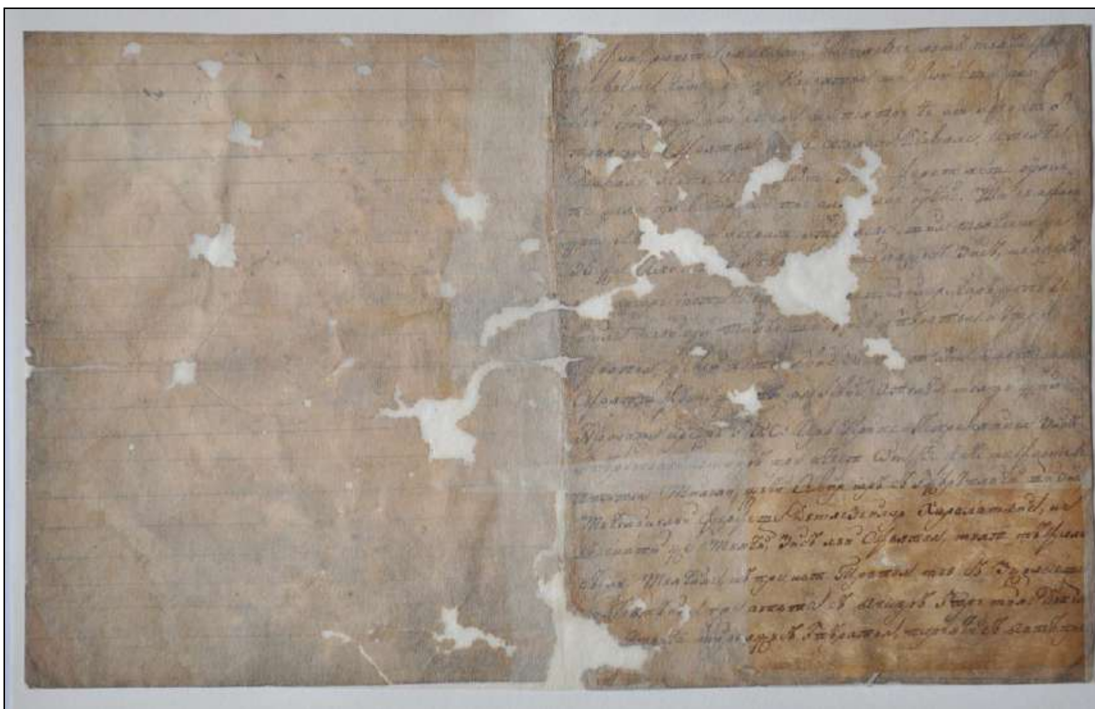
[188] Ionescu 2013b, Predică, pp. 228-244.

I VERSO: *Şi zicând către boierul acesta cine necinstea o socoteşte iară cinsteşte şi muncile în loc de odihnă omul cinsti-va... acesta Hristos. Şi să fi venit să ne ispitească şi de vreme ce cârlijele li s-au tâmpit şi cu totul zgâria-va trupul. Aceşti auzindu unul din boieri se mânie răstindu-se aspru falangilor cum ar fi leneşi a răpi cârlijele din mâinile lor şi începu el a strivi trupul Sfântului cu multă urjie urgisită... Dumnezeu şi... îl ajunsă dirept toată... aceasta...*



Ansamblu verso, după restaurare

II FAŢĂ: *De foc rogu-te robul lui Dumnezeu nu mă munci fără de vreme ci-mi zi cu cuvântul şi voi ieşi şi de vrei... voi spune şi pentru ce am intrat într-însul. Sfântul zisă: „spune-mi diavole”. Atuncea diavolul începu: „acest om a furat nişte unelte de la un vecin şi pre altul l-au ucis şi au aflat... intrat într-însul şi-l muncesc de 35 de ani...”. Cu adevărat mare iaste Dum[nezeul] creştinilor. Iar după trei zile muri un tinăr şi zâse împăratul către Sfântul „De vei putea înviază pe acest om!”. Iară Sfântul făcând... îl învie. Atuncea mulţi din noroade crezu în Hristos iară Krips ispravnicul zisă împăratului: „Omoară pre acest om ce face cu farmece atâtea minuni”. Deci Sevir iarăşi se îndărătnici şi zisă mucenicului: „Sărveşte Dumnezeilor Haralambie ca să scapi de munci”. Zisă lui Sfântul: „Mult mă folosesc muncile către cât trupul meu să zdrobeşte cu bătăile pre atâta se bucură întru mine Duhul”. Atuncea mirându-se împăratul porunci să bată pre [Sfântul]*



Ansamblu faţă, după restaurare

II VERSO – STÂNGA: *cu petrii peste fălci şi cu făclii să-i pârlească obrazul şi barba iară focul sări de pârli pre slujitori iar împăratul mirându-se de aceasta întrebă pre boieri: „că cine este Hristos” iară ispravnicul zisă: „din... s-au născut dintr-o muiere ce numeşte Maria” iară Aristar zisă cu huli... „Ispravnice! Că tu nu şti acelea taine...”. Împărat... îndrăcit mâniindu-să fără samă... cu Dumnezeu... nepriceputul aruncă... în sus în văzduh şi... pogoară-te Hristoase pre pământ să ne batem amândoi sau să mă sui eu să te găsesc să-ţi sfărâm tronul şi să-ţi stâng soarele. Atuncea să făcu cutrămur înfricoşat, frică şi groază mare pentru că Dumnezeu mâniindu-să, ceriul se clătea ca un copaciu şi acelea mări mari de să mişcară, fulgere şi trăsnete să auzea iară împăratul şi cu Krips ispravnicul cu nevăzute legături fură legaţi şi de la pământ în văzduh ridicaţi, spânzuraţi şi au început împăratul a striga către mucenicul zicând: „Domnule Haralambie pre dreptate pătimesc aceasta ci te roagă Dumnezeului tău...”*

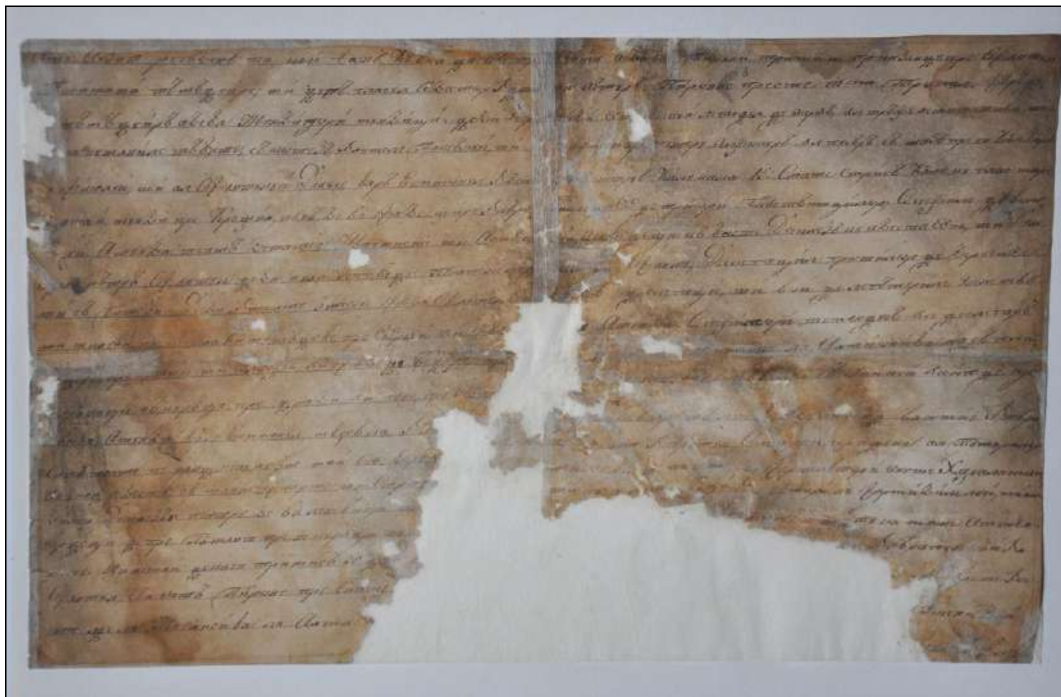
II VERSO – DREAPTA: *Aşa iară porunceşte Hristos să dai rău pentru rău însă iubeşte pe cel ce te urăşte zisă lor Sfântul: Viu e Dumnezeu! nu este înşelăciune în rostul meu ci Domnul însuşi pedepseşte ca pe neşte răi dăruind nouă viaţă veşnică. Atuncea toată mulţimea strigă către Dumnezeu: „Nu ne perde Doamne ci ne iartă de câte ţi-am greşit şi mulţi crezură în Hristos”. Iară boierul, cel cu... să rugă Sfântul zicând: „Îngerul lui Dumnezeu şi cerescule om ajută mie ticălosului”. Iată muncile care să te îngrozească pe tine spânzurate precum te-au... la locul lor ca tu să te scapi de greutatea... iară eu să mă scap de durere şi de o vei face aceasta voi crede şi eu întru Dumnezeul tău cu tot adevărul. Dirept aceasta să ruga Sfântul zicând: „Mulţămescu-ţi stăpâne Doamne pentru că ne păzeşti de-a pururea. Caută şi spre smerenia pedepsitului acestora şi îi slobozăşte din legătură întru slava Ta”. Atuncea veni glas de sus zicând: „Bucură-te chinuitule Haralambie vorbind... cu îngerii şi pretine al apostolilor”.*



Ansamblu verso, după restaurare

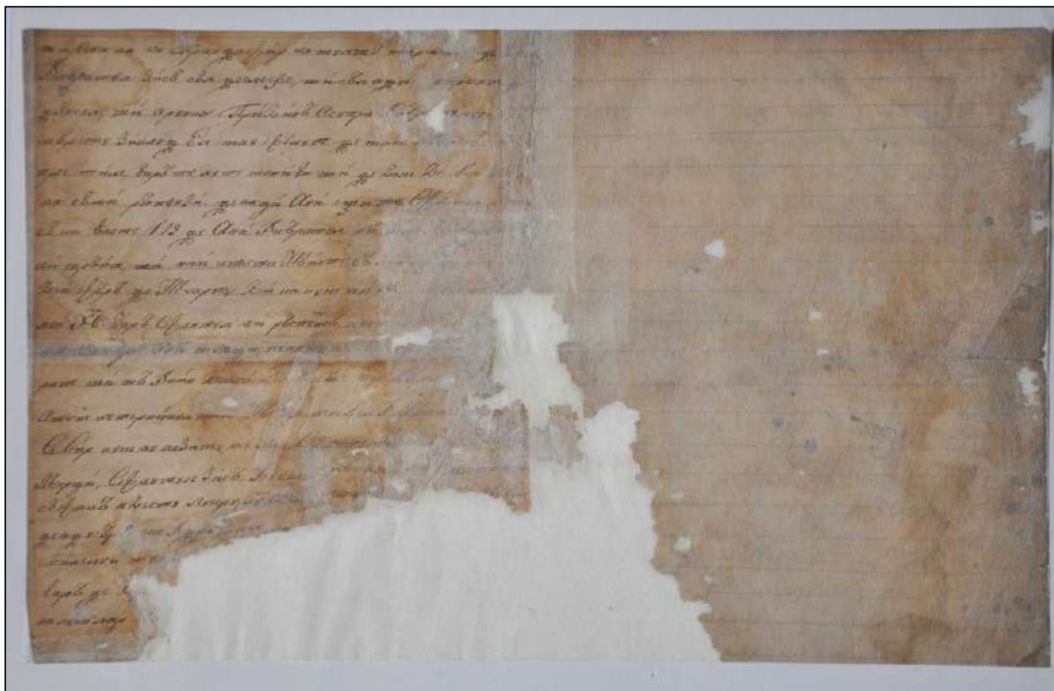
III FAŢĂ - STÂNGA: *Am auzit rugăciunea ta şi iată că voi da acestor pătimaşi tămăduire şi după glasul acestor[a] îndată să tămăduiră aceia muncitori munciţi. Deci boierul acela cu mâinile tăiate să botează în numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului Duhului iară Eghimonul încetă a mai munci pre creştin până ce va face ştire împăratului. Atuncea toată cetatea Magnesiei şi Asiei se aduna către Sfântul. Deci îşi ispoveduie păcatele lor şi să boteza. Deci în toate zilele făcea Sfântul Sfinţi şi milui pre... tămăduia pre orbi în... pe şchiopi şi ologi... şi stricaţi se curăţa, pre draci îi gonea, pre lăproşi. Atuncea văzu Eghimonul mearsă la împ[ăratul]… spuse toate pe rând câte au zis mai sus iară [împăratul] auzind acestea să mânie foarte şi strigă... zisa lor Dumnezeu pentru ce vă leneviţi şi credeţi… de pre pământ pre necuraţii cari... şi numaidecât trimisă 30 de slujitori Sfântul să-i bată piroane pre spate. De la Magnisia la Anti[ohia]…*

III FAŢĂ – DREAPTA: *au sosit aceia tirani trimişi prinzându pre Sfântu îi bătură piroane peste tot trupul fără de nicio milă şi legându-l de barbă îl trăgea nemilostivi şi neomeniţi pentru batjocură îl pusără să şază pre un cal iară dacă mearsă calul ca la 15 state strigă calul cu glas mare zicând: „O! de trei ori blestemaţilor, slujile diavolului, au nu vedeţi că iastă Dumnezeu cu acesta om şi Duhul lui cel Sfânt. Dezlegaţi-l! groşilor de cerbice. Dezlegaţi şi voi de legăturile cele nevăzute…” Atuncea slujitorii temându-se îl dezlegară… La Antiohia ca să pli…să închipui în chip de…arate lui Sevir zicând: „Vai mie împărate... Împăratul schiţilor adecă al tătarilor. A venit la mine un fermecător anume Haralambie şi... că toţi slujitorii cu farmecele lui mi-am... să nu petreci şi tu ca mine”. Atuncea împăratul...*



Ansamblu faţă, după restaurare

III VERSO – STÂNGA: *Şi sta ca un trandafir cu multă mireasmă. Deci împăratul zisă să-l dezlege şi să-l aducă aproape de dânsul. Şi arunca pricină asupra împăratului tătăresc zicând: El m-au făcut de m-am mâniat pe tine, iară tu nu te mânia şi de cele ce voi întreba să-mi răspunzi. De câţi ani eşti tu? Sfântul răspunse că este 113 de ani. Împăratul îi zisă. Atâţia ani ai trăit şi n-ai atâta minte să cunoşti că Dumnezeii fără de moarte zic acum că-i fi nebun. Te... lui Hristos iar Sfântul îi răspunsă pentru că... mulţi pentru împărat şi mă închin Dumnezeului ce iaste adevărat atotputernicul şi milostivul împărat...*
Sevir cum au auzit i-au zis Sfântului... morţi... Sfântul zisă „Însumi stăpânul meu...să facă acest lucru cu omul. Atunci dându-se domnul împă[rat]... aduseră un îndrăcit...



Ansamblu verso, după restaurare

Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecţia Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Şinca Veche, judeţul Braşov[189]

Cele două piese: *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20 şi *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 24, fac parte dintr-o serie de unsprezece icoane ce au fost restaurate în cadrul practicii de vară a studenţilor Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Istorie „Nicolae Lupu”, Catedra de Conservare şi Restaurare, practică ce s-a desfăşurat în perioada 15-30 august 2010, în Căminul Cultural din satul Ohaba, la iniţiativa preotului paroh Lucian Tîlvăr, care a participat efectiv la salvarea patrimoniului, fiind absolvent al Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Teologie, Secţia Conservare şi Restaurare. Studenţii au avut şansa să participe la prima tabără de acest gen, coordonatorii[190] activităţii de restaurare fiind cadre didactice asociate ale Universităţii „Lucian Blaga”, experţi restauratori în cadrul Complexului Naţional Muzeal ASTRA. Obiectivul principal al acţiunii a constat în salvarea pieselor de patrimoniu deţinute de Parohia Ortodoxă din Ohaba, care se aflau într-o stare de conservare precară (icoane de secol XIX din Ţara Oltului şi Şcheii Braşovului). S-a studiat astfel starea de conservare a colecţiei, s-au prelevat probe în vederea realizării analizelor biologice[191] şi chimice[192], au fost formulate propunerile de restaurare, s-au efectuat intervenţii de restaurare precum şi documentaţia aferentă.

Posterele de prezentare care au evidenţiat fluxul tehnologic al restaurării cât şi cele unsprezece icoane restaurate au fost expuse în biserica nouă din Ohaba cu prilejul sfinţirii[193] lăcaşului de cult cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, moment în care coordonatorii proiectului de restaurare au primit în semn de mulţumire „ACT DE CINSTIRE” conferit de Î.P.S. Părinte Dr. Laurenţiu Streza, Mitropolitul Ardealului şi Arhiepiscopul Sibiului.



ARHIEPISCOPIA ORTODOXĂ ROMÂNĂ A SIBIULUI
CABINETUL MITROPOLITULUI
Nr 3530 / 18.12.2010
Noi,
Dr. Laurenţiu Streza
Pe baza recomandării Oficiului Protopopesc Făgăraş
şi a constatării Noastre privind activitatea deosebită în slujba Bisericii Ortodoxe,
CONFERIM ACEST
ACT DE CINSTIRE
Doamnei Dr. Alina Geanina Ionescu
Expert restaurator pictură CNM ASTRA Sibiu,
cu prilejul sfinţirii lăcaşului de cult cu hramul „Adormirea Maicii Domnului” din parohia Ohaba,
Dumnezeu să primească această jertfă de iubire
† Dr. Laurenţiu Streza
Dat în Reşedinţa Noastră Mitropolitană din Sibiu,
în anul mântuirii 2010, luna decembrie, ziua 18.
Arhiepiscop şi Mitropolit

---

[189] Ionescu 2012c, Restaurarea, pp. 204-216.
[190] dr. Olimpia Coman-Sipeanu, dr. Alina Geanina Ionescu, drd. Mirel Bucur.
[191] conf. univ. dr. Livia Bucşa - investigaţii biologice
[192] drd. Márta Guttmann, Dana Lăzureanu - investigaţii chimice.
[193] 18 decembrie 2010.






Aspecte din timpul practicii de restaurare

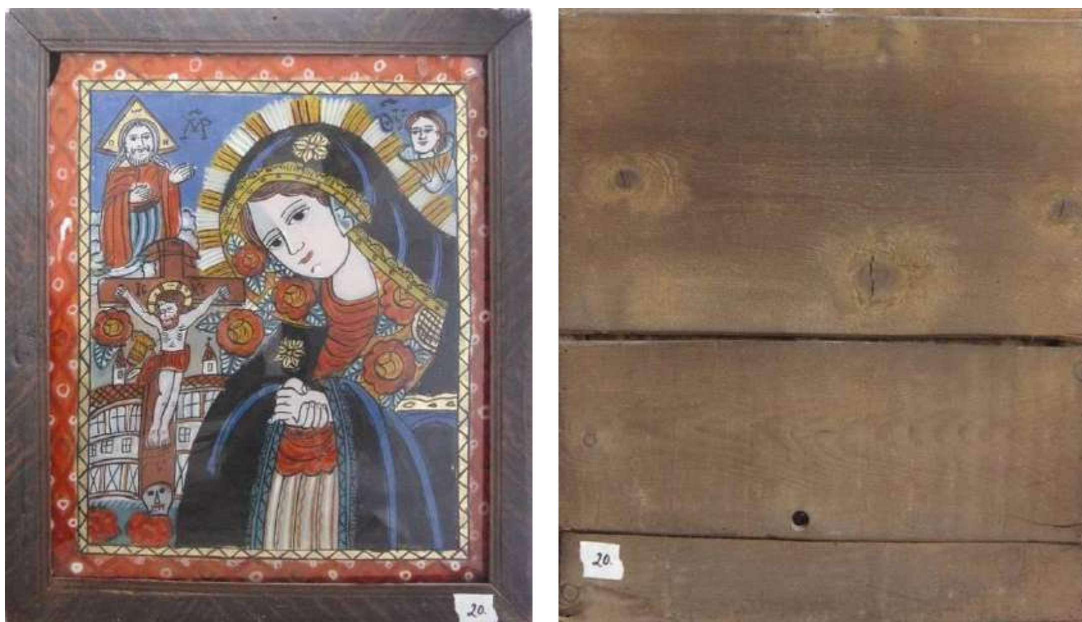



Aspecte din momentul sfinţirii Bisericii din Ohaba



Aspect din timpul expunerii icoanelor restaurate

- **Restaurarea icoanei pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20**



Ansamblu față-verso, înainte de restaurare

Icoana o reprezintă pe *Maica Domnului Îndurerată*, redată cu mâinile încrucişate şi cu aureolă în forma razelor de soare. În dreapta Maicii apare Iisus răstignit pe cruce, reprezentat la dimensiuni reduse. În registrul superior, în dreapta Maicii este reprezentat Dumnezeu Tatăl, iar în stânga Sa este reprezentat un înger. În fundal se observă elemente vegetale şi elemente de arhitectură.

Această piesă provine din Şcheii Braşovului şi este de secol XIX. Cromatica folosită: negru, albastru, verde, roşu (posibil garanţă), ocruri, brun-roşcat, cărămiziu, alb, griuri, roz, foiţă metalică. Dimensiunile icoanei cu ramă: L=69-69,2 cm; l=58,3-58,5 cm.

Starea de conservare

Degradările apărute în timp sunt: murdărie superficială şi aderentă a peliculei de culoare; căsuţe de împupare; mici desprinderi şi lacune ale peliculei de culoare; jocul sticlei în ramă; în registrul superior, în partea stângă a icoanei, un fragment din sticla suport s-a pierdut; rama şi capacul din lemn de răşinoase, precum şi penele existente la îmbinări prezintă atac activ de insecte xilofage *Anobium punctatum*; capacul prezintă mici pierderi de material lemnos, fisuri şi crăpături provocate de prezenţa cuielor metalice adăugate ulterior; nodul existent în planşa din mijloc s-a pierdut; în colţul inferior din stânga planşei inferioare se observă un halou de

umiditate; cele trei planşe aplicate pe orizontală s-au distanţat în timp; la ramă, falţul baghetei inferioare este fragilizat în partea stângă (vedere din faţă).

Intervenţii efectuate

Am demontat capacul icoanei prin extragerea cuielor metalice neconstitutive, urmând îndepărtarea depozitelor de murdărie la ramă şi capac precum şi curăţirea mecanică prin intermediul unei pensule cu păr aspru. Tratarea lemnului (capac, ramă, pene) împotriva atacului biologic s-a efectuat prin injectare cu Perxil 10.





Aspect din timpul demontării icoanei Detalii ale îmbinărilor ramei, înainte de restaurare




Aspecte din timpul şi după curăţirea planşelor capacului




Detalii din timpul operaţiei de dezinsecţie

Curăţirea murdăriei aderente şi ancrasate la capac şi ramă s-a făcut cu apă amoniacală pe interior, iar pe exterior cu Soluţia 1 (apă, esenţă de terebentină, alcool etilic, ulei de in crud, amoniac).

Golul rezultat în urma pierderii nodului căzător în planşa din mijlocul capacului a fost obturat cu dop de plută, fixat cu Covidez L 150 şi chituit marginal cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment. Completarea a fost adusă la o cromatică cât mai apropiată de planşa originală, cu baiţ pe bază de apă. Astfel am îndepărtat riscul ca murdăria să pătrundă pe suprafaţa peliculei de culoare. Consolidarea cu Covidez L 150 şi chituirea cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment s-a efectuat la nivelul tuturor fisurilor, crăpăturilor şi pierderilor de material lemnos.



Detaliu din timpul testelor de curăţire





Aspecte din timpul obturării şi integrării cromatice a nodului căzător

Pentru refacerea îmbinărilor ramei am efectuat operaţiile de degresare cu alcool etilic şi încleiere cu adeziv (clei de piele 20%), folosind prese. Consolidarea falţului baghetei inferioare în partea stângă a ramei (vedere din faţă) s-a realizat cu furnir şi Covidez L 150 (adeziv de topire), iar pentru chituirea pe faţa ramei am folosit Covidez RLP, rumeguş şi pigment.



Consolidarea falţului baghetei inferioare în partea dreaptă a ramei (vedere dinspre verso)

Având în vedere faptul că baghetele ramei nu se îmbinau perfect la 45º, am optat pentru introducerea la îmbinările acestora a unor mici pene de lemn, Covidez RLP şi pigment.




Aspecte din timpul consolidării îmbinărilor ramei

Pelicula de culoare, deşi avea aderenţă bună la suport, prezenta mici desprinderi şi lacune ale straturilor picturale. Pe întreaga suprafaţă am întâlnit murdărie superficială şi aderentă, precum şi căsuţe de împupare.

Curăţirea mecanică a peliculei de culoare s-a făcut cu pensule moi, evitând zonele cu desprinderi. Au urmat consolidarea peliculei de culoare prin pensulare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic) şi fixarea prin presare a solzilor de culoare (folie de Melinex).

Murdăria aderentă a peliculei de culoare a fost îndepărtată cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:5, iar curăţirea lacunelor s-a realizat cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:4. Operaţia de degresare a acestora s-a făcut cu alcool etilic.



Aspect din timpul operaţiei de desprăfuire a peliculei de culoare



Studiul suprafeţei peliculei de culoare (posibil roşu garanţă)



Aspecte din timpul operaţiilor de consolidare a peliculei de culoare şi curăţire a lacunelor

Având în vedere lipsa unui fragment din sticla suport, respectiv colţul superior stâng al icoanei, am recurs la completarea cu un element confecţionat din sticlă, decupat după conturul pierderii, şlefuit astfel încât să se potrivească optim pe suprafaţa de îmbinare. Am curăţit şi degresat zona de îmbinare a fragmentelor, îmbinarea adezivă efectuându-se cu răşină epoxidică bicomponentă. Pentru realizarea îmbinării dintre fragmentul nou de sticlă şi sticla suport am folosit pentru protecţie folie de poliester tip Melinex şi presă rece (bucăţi de marmură). Curăţirea surplusului de adeziv s-a efectuat mecanic (bisturiu) şi cu solvent (acetonă). Fragmentul nou de sticlă l-am degresat cu alcool etilic în vederea efectuării operaţiei de integrare cromatică. A urmat curăţirea sticlei pe faţă cu tampoane înmuiate în emulsie de gălbenuş de ou şi apă distilată 1:5, bisturiu şi alcool etilic.



Aspecte din timpul consolidării dintre fragmentul nou de sticlă şi sticla suport



Detalii înainte şi după îndepărtarea murdăriei aderente din zona de contact a sticlei suport cu falţul ramei

Fixarea icoanei în ramă am realizat-o cu bucăţi de pâslă fixate adeziv pe falţul ramei, folosind Covidez L 150. Bucăţile de pâslă lipite marginal şi aplicate peste sticla suport au fost aduse la nivelul ramei, pentru a evita jocul sticlei.



Aspecte după fixarea icoanei în ramă

Integrarea cromatică a fragmentului nou de sticlă şi a lacunelor am făcut-o prin intermediul culorilor de apă: acuarelă şi emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:5, într-o tonalitate uşor deschisă faţă de original. Am optat pentru integrarea fragmentului nou de sticlă, datorită pierderilor de culoare relativ mici a căror continuitate se poate citi cu uşurinţă. Montarea capacului şi a agăţătorilor metalice s-a efectuat cu holzşuruburi.





Aspecte din timpul integrării cromatice





Ansamblu faţă-verso, după restaurare

- **Restaurarea icoanei pe sticlă *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 24**



Ansamblu față-verso, înainte de restaurare

În icoana luată în studiu, Sfântul Nicolae este reprezentat frontal, binecuvântând cu mâna stângă şi ţinând Evanghelia în mâna dreaptă, fapt ce nu respectă canonul de reprezentare a sfinţilor ortodocşi. În partea superioară a compoziţiei, în dreapta Sfântului Nicolae este reprezentat Iisus care binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu mâna stângă ţine Evanghelia. În stânga este reprezentată Maica Domnului ce ţine omoforul. Icoana este de secol XIX şi provine din Şcheii Braşovului.

Cromatica folosită: albastru, verde, roşu, ocru, alb, griuri colorate, brun-roşcat, negru, foiţă aurie. Dimensiunile icoanei: 59-59,5 x 53,5-54,4 cm.

Starea de conservare a icoanei era precară, degradările afectând atât pelicula de culoare cât şi rama profilată şi capacul din lemn de răşinoase, compus din două planşe distanţate, montate pe orizontală, prinse între ele prin intermediul a două cuie metalice neconstitutive. Menţionăm murdăria superficială, aderentă şi ancrasată a peliculei de culoare; excrementele de insecte; căsuţele de împupare; desprinderile şi lacunele peliculei de culoare; uzura datorată contactului sticlei suport cu capacul şi falţul ramei; fragmentele de hârtie ce au aderat la pelicula de culoare; fragilizarea capacului şi a ramei la îmbinări, rezultată în urma îmbătrânirii materialelor, a condiţiilor improprii de păstrare şi a cuielor care au dus la fisuri şi crăpături în structura lemnului; pierderile de material lemnos la colţul drept al planşei inferioare a capacului;

fragilizarea şi pierderea funcţionalităţii penelor de lemn; atacul masiv de insecte xilofage *Anobium punctatum*.

Intervenţii efectuate

În urma studiului amănunţit al icoanei din punct de vedere al stării de conservare, am recurs la demontarea capacului prin extragerea cuielor metalice neconstitutive. Atât pe interiorul capacului cât şi de pe falţul ramei am îndepărtat depozitele mari de murdărie, urmând curăţirea mecanică cu pensule mai aspre, bisturiu şi lână de oţel.







Ansamblu după demontarea icoanei

Ansamblu înainte şi după curăţirea mecanică a capacului

Operaţia de curăţire cu amestec slab de solvenţi (amoniac şi apă) s-a efectuat atât pe interiorul ramei şi al planşelor capacului, cât şi pe exteriorul acestora. Pentru îndepărtarea murdăriei aderente am folosit bisturiul.



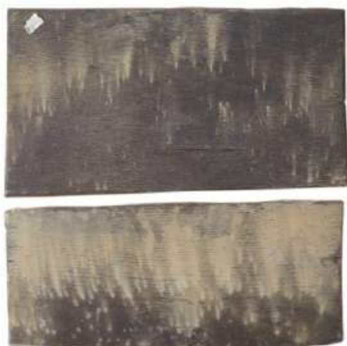




Aspect din timpul testelor de curăţire

Aspecte din timpul operaţiei de curăţire mecanică şi cu amestec de solvenţi

Având în vedere atacul masiv al insectelor xilofage, am recurs la operaţia de dezinsecţie, prin injectări repetate cu Perxil 10, atât la capac cât şi la ramă. Datorită fragilizării lemnului am optat pentru consolidarea structurală cu Paraloid B72 în acetat de etil 10%. În final, au fost necesare peliculizarea şi chituirea orificiilor de zbor cu Covidez RLP.







Ansamblu capac,
înainte de operaţia de dezinsecţie

Aspecte din timpul operaţiilor
de dezinsecţie şi peliculizare

Consolidarea fisurilor şi a crăpăturilor existente în planşele capacului s-a efectuat cu Covidez L 150, iar chituirea pierderilor de material lemnos cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment.





Aspecte din timpul operaţiilor de consolidare
şi chituire a planşelor capacului

În cazul pierderii de material lemnos localizată în zona colţului drept al planşei inferioare a capacului am folosit furnir pentru completarea planşei pe interior, consolidarea realizându-se cu Covidez L 150. Pe partea exterioară a planşei, chituirea s-a efectuat cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment.

Refacerea îmbinărilor ramei s-a realizat adeziv (clei de piele 20%) şi cu pene noi, folosindu-se presa. Penele constitutive fiind extrem de fragilizate, nu le-am putut păstra. De asemenea, zona cu pierdere de material lemnos semnalată la colţul drept al baghetei superioare a ramei (vedere dinspre verso) a fost chituită cu Covidez RLP, rumeguş şi pigment.



Detaliu din timpul consolidării şi chituirii capacului



Detaliu din timpul chituirii ramei



Consolidarea îmbinărilor ramei

După îndepărtarea depozitelor de murdărie de pe suprafaţa peliculei de culoare am trecut la curăţirea mecanică prin pensulare uşoară cu pensule moi. Acolo unde am întâlnit fragmente mici de hârtie care au aderat la pelicula de culoare, le-am umectat cu apă distilată caldă şi apoi le-am îndepărtat cu ajutorul bisturiului.





Aspecte din timpul îndepărtării depozitelor de murdărie şi curăţirii mecanice cu pensule moi



Aspect din timpul umectării şi îndepărtării hârtiei ce a aderat la pelicula de culoare

Consolidarea peliculei de culoare s-a efectuat cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic). Fixarea solzilor de culoare s-a făcut prin presare uşoară, folosind folie de Melinex. Probleme am întâmpinat acolo unde culoarea şi-a pierdut aderenţa faţă de suport desprinzându-se sub formă de solzi, şi pe fondul albastru pulverulent. De aceea, am efectuat consolidări repetate, până ce culoarea a fost stabilizată.

Curăţirea murdăriei aderente şi a excrementelor de insecte existente pe suprafaţa peliculei de culoare s-a realizat cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:5, prin intermediul tampoanelor de vată şi mecanic, cu ajutorul bisturiului. Pe zonele sensibile, această operaţie s-a efectuat sub lupă. Atât pentru curăţirea icoanei pe faţă cât şi a lacunelor am folosit emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:4, urmând degresarea cu alcool etilic.



Detalii din timpul consolidării şi curăţirii peliculei de culoare



Detaliu din timpul operaţiei de curăţire a peliculei de culoare



Detaliu din timpul operaţiei de curăţire şi degresare a lacunelor



Aspecte înainte şi după curăţirea sticlei suport

Ca operaţii finale amintim montarea corespunzătoare în ramă cu bucăţi de pâslă fixate adeziv pe falţul ramei cu Covidez L 150, evitându-se jocul sticlei în ramă.

Operaţia de integrare cromatică s-a realizat prin retuş imitativ, folosind culori de apă (acuarelă şi emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:5).





Ansamblu după montarea icoanei în ramă

Aspect din timpul integrării cromatice

Având în vedere distanţarea planşelor capacului între 2 - 2,2 cm, am recurs la confecţionarea, montarea şi integrarea cromatică cu baiţ pe bază de apă a unei planşe noi din lemn de răşinoase. Aceasta a fost poziţionată între cele două planşe originale, montate pe orizontală prin intermediul holzşuruburilor. Acelaşi tip de integrare cromatică s-a folosit şi pe laturile exterioare ale penelor confecţionate şi montate la îmbinările ramei.





Ansamblu faţă-verso, după restaurare

De un tratament similar au beneficiat şi celelalte nouă icoane restaurate, intervenţiile fiind efectuate de către experţii restauratori menţionaţi, împreună cu studenţii participanţi, întreaga acţiune fiind pusă în valoare prin realizarea unui film documentar[194].

---

[194] Cristian Florin Ionescu, Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" - Bucureşti, Facultatea de Film.

Filmul documentar ştiinţific - rol şi aplicabilitate în restaurarea icoanelor

Este o realitate faptul că mulţi dintre oameni nu vin în contact cu lumea miraculoasă a muzeelor, şi cu atât mai mult se simte lipsa educaţiei minime care să-i facă să înţeleagă trecerea prin timp a operelor de artă. Subiectul nostru este cel al vieţii icoanelor, al degradărilor care se produc la nivelul suportului şi al peliculei de culoare, uneori degradări ireversibile. Restaurarea icoanelor presupune o cercetare amănunţită a pieselor, analize fizice, chimice, biologice care ne furnizează date concrete în vederea restaurării.

Documentaţia fotografică este cea care ne ajută să păstrăm martorul restaurării. Însă nu este acelaşi lucru ca atunci când avem la îndemână un film documentar despre restaurarea icoanelor pe sticlă. Îndrăznesc să cred că s-a realizat pentru prima oară un astfel de film, într-un sat din judeţul Braşov, pe nume Ohaba. Un grup de specialişti şi studenţi au fost personajele principale, făcând ceea ce ştiau mai bine: munca de cercetare, de documentare şi restaurare. S-au înregistrat etapele procesului de restaurare şi eforturile celor care îşi dedică viaţa neîncetat unui scop nobil, acela de a transmite mai departe o artă a tradiţiei. Au fost prezenţi oameni de cultură care au venit „să vadă”. Pe tot parcursul desfăşurării procesului de restaurare, sătenii au avut curiozitatea de a fi prezenţi lângă restauratori: se întâmpla „ceva” acolo, la ei în sat. Icoanele renăşteau sub privirile lor.

Filmul a avut şi are un rol fundamental în a face posibilă cunoaşterea şi recunoaşterea valorilor noastre unice în lume. El redă cu exactitate realitatea complexă şi are puterea de a transmite receptorului mesajul în toată complexitatea sa. În ceea ce ne priveşte, filmul documentar poate deveni şi trebuie să devină instrument de lucru şi de cunoaştere pentru studenţii facultăţilor cu profil de restaurare, deoarece „filmul dispune de un limbaj extrem de complex şi variat, capabil să transcrie cu supleţe şi precizie nu numai evenimentele, ci şi sentimentele şi ideile”[195].

Reprezentarea directă şi obiectivă a restaurării icoanelor pe sticlă poate duce la înţelegerea de către publicul larg a acestui fenomen şi, de ce nu, la salvarea patrimoniului care reprezintă trecutul, prezentul şi viitorul.

[195] Martin 1981, p. 282.

De-a lungul vremii, obiectele de cult nu au făcut altceva decât să-şi reverse încărcătura spirituală asupra credincioşilor.

Icoanele transilvănene, în special cele pe sticlă, reflectă din plin viaţa şi credinţa oamenilor de la sat, care prin simplitatea lor au clădit ceea ce numim astăzi patrimoniu cultural mobil.

Icoana, grai şi suflet, a creat puntea între lăcaşul sfânt al Domnului şi credincios, făcându-l să înţeleagă adevărata menire a sa pe pământ.

Închinându-ne la icoană ne apropiem de Dumnezeu care, prin măreţia Sa îşi deschide porţile primindu-ne în Împărăţia Cerurilor.

Icoanele prezentate în acest volum dezvăluie măiestria şi credinţa zugravilor din trecut, invitându-ne la rugăciune şi meditaţie.

Alina Geanina Ionescu

BIBLIOGRAFIE

Izvoare

Colecţia de icoane pe lemn şi pe sticlă a Complexului Naţional Muzeal ASTRA; Colecţia de icoane pe lemn şi pe sticlă a Mitropoliei Ardealului şi Arhiepiscopiei Sibiului - Casa „Eminescu”; Colecţia Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, judeţul Sibiu; Colecţia Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Şinca Veche, judeţul Braşov

Surse arhivistice

Registrele inventar ale Mitropoliei Ardealului şi Arhiepiscopiei Sibiului (Fişe de obiecte de inventar: 1-818).

Arhiva „ASTRA” 1965 - Arhiva ştiinţifică a Muzeului „ASTRA”, *C. Irimie, raport privind organizarea şi rezultatele expoziţiei aprilie-iulie 1965* (München, Braunschweig, Copenhaga - 23 file), Nr. inv. 383/1965

Extrase din fişele cazurilor de la Inspectoratul de Poliţie al Judeţului Sibiu - Serviciul Poliţiei Judiciare

Surse legislative

Normele 2003 - Normele de conservare şi restaurare a bunurilor culturale mobile clasate - Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003, în temeiul art. 108 din Constituţia României, republicată, şi al art. III din Ordonanţa de Urgenţă a Guvernului nr. 16/2003 pentru modificarea şi completarea Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural naţional mobil

Legea nr. 63 din 30 octombrie 1974, publicată în Buletinul Oficial nr. 137, din 2 noiembrie 1974

Decretul prezidenţial nr. 53/1975 - „îndrumar” pentru combaterea traficului cu obiecte de patrimoniu

Decretul nr. 90/1990, publicat în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 20, din 6 februarie 1990

Ordonanţa Guvernului nr. 27/1992, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 215, din 28 august 1992, aprobată prin Legea nr. 11/1994 publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 65, din 14 martie 1994, cu completările şi modificările ulterioare

Ordonanţa Guvernului nr. 68/1994, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 247, din 31 august 1994, aprobată prin Legea nr. 41/1995, cu completările şi modificările ulterioare, abrogată prin Legea nr. 182/2000

Ordinul Ministerului Culturii şi Cultelor nr. 1284, din 4 decembrie 1996
Legea nr. 182/2000, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 530, din 27 octombrie 2000, ulterior modificată şi completată prin Ordonanţa Guvernului nr. 16/2003, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 232, din 5 aprilie 2003, Legea nr. 105/7 aprilie 2004, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 320, din 13 aprilie 2004, Legea nr. 314/28 iunie 2004, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 577, din 29 iunie 2004 şi Legea nr. 488/28 decembrie 2006, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 10, din 8 decembrie 2007
Normele de conservare şi restaurare a bunurilor culturale clasate, elaborate de Ministerul Culturii şi Cultelor, Legea nr. 182, din 27 octombrie 2000

Periodice

Balint 2005 - Balint, Nicolae, *Jaful continuă*, în *Ziarul de Mureş,* an III, nr. 172, 4 octombrie, Mureş, 2005
Brylynski 2001 - Brylynski, Bogdan, *Jefuitorii de icoane*, în *Ziua de Ardeal,* ediţia de Ardeal, an VI, nr. 1912, 16 iulie, Sibiu, 2001

Studii, articole, lucrări de sinteză

Alexianu 1973 - Alexianu, Al., *Acest Ev Mediu românesc*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973
Arnau 1970 - *Arnau, Frank, Arta falsificatorilor - falsificatorii artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970
Baggley 2004 - Baggley, John, *Porţi spre veşnicie*. *Icoanele şi semnificaţia lor duhovnicească*, Bucureşti, Editura Sophia, 2004
Baroni 1992 - Baroni, Sandro, *Restauration et conservation des tableaux - manuel pratique*, Paris, Editura CELIV, 1992
Boghiu 2001 - Boghiu, Sofian, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Bucureşti, Editura Bizantină, 2001
Branişte, Branişte 2001 - Branişte, Ene, Branişte, Ecaterina, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura Diecezană, 2001
Bucur 2009 - Bucur, Mirel, *Investigaţia non-distructivă de tip radiologie digitală aplicată în domeniul picturii tempera pe panou*, în *Cibinium 2006-2008*, partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2009

Cavarnos 2005 - Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, Bucureşti, Editura Sophia, 2005

Cennini 1977 - Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977

Corr 2000 - Corr, Susan, *Caring for Collections, A Manual of Preventive Conservation*, Dublin, Editura The Heritage Council, 2000

Dancu 1966 - Dancu, Iuliana, *Restaurarea icoanelor pe lemn şi pe sticlă*, Bucureşti, 1966

Dancu, Dancu 1975 - Dancu, Iuliana, Dancu, Dumitru, *Pictura ţărănească pe sticlă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975

Delvoye 1976 , II - Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol. II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976

Dionisie din Furna 2000 - Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Bucureşti, Editura Sophia, 2000

Dobjanschi, Iancovescu 1993 - Dobjanschi, Ana, Iancovescu, Ioana, *Romanian Icons. 16-18th century Byzantine Museum*, Atena, 29 march – 29 april 1993

Drăguţ, Florea, Grigorescu, Mihalache - Drăguţ, Vasile, Florea, Vasile, Grigorescu, Dan, Mihalache, Marin, *Pictura românească în imagini* (1111 reproduceri), Bucureşti, Editura Meridiane, 1970

Efremov 1992 - Efremov, Alexandru, *Icoane româneşti*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1992

Fischer 1995 – Fischer, Jürgen, *Fischer - Auktion Keramik und Kunst,* 1995

Florenski 1997 - Florenski, Pavel, *Perspectiva inversă şi alte scrieri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997

Gherman 2002 - Gherman, Traian, *Meteorologia populară. Observări, credinţe şi obiceiuri,* Bucureşti, Editura Paideia, 2002

Ghiuş 1999 - Ghiuş, Benedict (Arhim. Dr.), *Proloagele*, vol. I, Bacău, Editura Bunavestire, 1999

Hours 1982 - Hours, Madeleine, *Secretele capodoperelor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982

Ionescu 2009 - Ionescu, Alina, Geanina, *Icoane pe lemn şi sticlă din principalele colecţii sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2009

Ionescu 2010a - Ionescu, Alina, Geanina, *Rolul investigaţiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului. Interpretarea imaginii radiografice a icoanelor pe sticlă din colecţia Muzeului*

ASTRA, în *Conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural*, volumul X, Iaşi, Editura Doxologia, 2010

Ionescu 2010b - Ionescu, Alina, Geanina, *Conservarea şi restaurarea icoanelor din colecţiile muzeului ASTRA*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM", 2010

Ionescu 2011 - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanelor pe sticlă Maica Domnului cu Pruncul şi Sfântul Nicolae, semnate de Simion* Zugrav din Laz, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare*, nr. 4, Bucureşti, Tipar *MasterPrint Super Offset*, 2011

Ionescu 2012a - Ionescu, Alina, Geanina, *Cercetarea, salvarea şi punerea în valoare a unei remarcabile icoane pe sticlă atribuită Zugravului Matei Ţimforea*, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare,* nr. 5 - 6, Bucureşti, Tipar *MasterPrint Super Offset*, 2012

Ionescu 2012b - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe lemn Deisis din colecţia Arhiepiscopiei Ortodoxe Române - Sibiu*, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare*, nr. 5 - 6, Bucureşti, Tipar *MasterPrint Super Offset*, 2012

Ionescu 2012c - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecţia Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Şinca Veche, judeţul Braşov*, în *Antropologie şi cultură*, nr. 3, Bucureşti, Editura Niculescu, 2012

Ionescu 2013a - Ionescu, Alina, Geanina, *Cercetarea şi restaurarea icoanei pe sticlă Cina cea de Taină din colecţia CNM ASTRA*, în *Materie şi materiale în/pentru Conservarea Patrimoniului*, Craiova, Editura Aius Printed, 2013

Ionescu 2013b - Ionescu, Alina, Geanina, *Predică despre viaţa Sfântului Haralambie descoperită în interiorul unei icoane pe sticlă*, în *Antropologie şi interdisciplinaritate,* nr. 4, Bucureşti, Editura Niculescu, 2013

Ionescu 2014 - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe sticlă Iisus şi necredinciosul*, din colecţia CNM ASTRA - Sibiu, în *Antropologie şi Mediu*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2014

Lazăr, Condruz 2007 - Lazăr, Augustin, Condruz, Aurel, *Corpus Juris Patrimonii: Patrimoniul cultural naţional: Doctrină şi Jurisprudenţă, Acte normative*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Lumina Lex, Bucureşti, 2007

Martin 1981 - Martin, Marcel, *Limbajul cinematografic*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981

Mâle 1976 - Mâle, Gilberte Emile, *Restauration des peintures de chevalet*, Paris, Office du Livre, 1976

Meteş 1964 - Meteş, Ştefan, *Zugravii şi icoanele pe hârtie* (xilogravuri-stampe) *şi sticlă din Transilvania*, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 7-8, Bucureşti, 1964

Mihalcu 1996 - Mihalcu, Mihail, *Faţa nevăzută a formei şi culorii*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1996

Muşlea 1995 - Muşlea, Ion, *Icoanele pe sticlă şi xilogravurile ţăranilor români din Transilvania*, Editura „Grai şi Suflet - Cultura Naţională", Bucureşti, 1995

Nicolau, Huluţă 2000 - Nicolau, Irina, Huluţă, Carmen, *Credinţe şi superstiţii româneşti după Artur Gorovei şi Gh. F. Ciauşanu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000

Nicolescu 1976 - Nicolescu, Corina, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976

Oprea 2009 - Oprea, Florea, *Manual de restaurare a cărţii vechi şi a documentelor grafice*, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2009

Opriş 2013 - Opriş, Ioan*, Prezenţe culturale româneşti în lume 1950-1970*, Bucureşti, Editura Oscar Print, 2013

Pamfile 2001 - Pamfile, Tudor, *Văzduhul după credinţele poporului român*, Bucureşti, Editura Paideia, 2001

Pavelescu 1942 - Pavelescu, Gheorghe, *Contribuţia pentru cunoaşterea picturii pe sticlă la românii din Transilvania*, în *Apulum*, I, Alba Iulia, 1939-1942

Petroniu 2002 - Petroniu, Florea, *Icoana Ortodoxă*, Oradea, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, Bihorului şi Sălajului, 2002

Porumb 2003 - Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania secolului XVIII*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2003

Rustoiu 2007 - Rustoiu, Ioana, *Icoanele Lazului*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007

Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008 - Rustoiu, Ioana, Băjenaru, Elena, Dumitran, Ana, Szöcs, Fűlöp Károly, *...Prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Alba Iulia, Editura Altip, 2008

Sendler 2005 - Sendler, Egon, *Icoana, chipul nevăzutului*, Bucureşti, Editura Sophia, 2005

Slanski 1956, II - Slanski, Buhoslav, *Tehnica picturii. Cercetarea şi restaurarea tablourilor*, vol. II, Editura de Stat pentru beletristică, muzică şi artă, Praga, 1956

Stoian 1994 - Stoian, Ion. M., *Dicţionar religios*, Bucureşti, Editura Garamond, 1994

Stoichiţă 2000 - Stoichiţă, Victor I., *Scurtă istorie a umbrei*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000

Şofariu, Şofariu 2006 - Şofariu, Ciprian-Radu, Şofariu, Simona, *Radiologia în artă şi în arheologia modernă*, în *SIBIUL MEDICAL. THE MEDICAL JOURNAL OF SIBIU*, Editat de A.M.R., Facultatea de Medicină *Victor Papilian* a Universităţii *Lucian Blaga* şi Colegiul Medicilor, volum 17, nr. 4, octombrie-decembrie 2006

Teodosiu 2001 - Teodosiu, Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă,* Bucureşti, Editura ALLFA, 2001

Bulletin XXI 1986/87 - ***, Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique, Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1986/87

Istoria Artelor 1968, I - ***, *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968

Patrimoniul reîntregit 2007 - ***, Ministerul Administraţiei şi Internelor. Inspectoratul General al Poliţiei Române, *Patrimoniul reîntregit - Bunuri culturale mobile restituite patrimoniului naţional şi universal 1989-2007*, Ediţia a III-a revăzută şi adăugită, Editura ARTPRINT, Bucureşti, 2007

Salon 2007 - ***, Salon de Restaurare, Valenţe ale restaurării româneşti în context european, Craiova, 2007

Salonul 2012 - ***, Salonul Naţional de Restaurare, Craiova, 2012

CUPRINS

Cuvânt înainte / 5

Bidimensionalitatea personajelor biblice **/** 6

Icoana pe lemn între autentic şi fals / 12

- Rolul investigaţiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului (icoane pe lemn şi icoane pe sticlă) - Studii de caz / 16

Traficul cu icoane. Impactul asupra patrimoniului / 36

Colecţia Mitropoliei Ardealului şi Arhiepiscopiei Sibiului / 45

Starea de conservare a icoanelor pe lemn şi pe sticlă / 56

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe lemn / 69

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe sticlă / 99

Studii de caz / 123

Restaurarea icoanei pe lemn *Deisis,* din colecţia Arhiepiscopiei Ortodoxe Române Sibiu, nr. inv. 972 /124

Restaurarea icoanei pe sticlă *Cina cea de Taină*, nr. inv. 24, din colecţia Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, judeţul Sibiu / 168

- Restaurarea documentelor descoperite în interiorul icoanei pe sticlă / 176
- Predică despre viaţa Sfântului Haralambie, descoperită în interiorul icoanei pe sticlă. Descifrarea textului scris cu litere chirilice / 183

Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecţia Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Şinca Veche, judeţul Braşov / 189

- Restaurarea icoanei pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20 / 191
- Restaurarea icoanei pe sticlă *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 24 / 198

Filmul documentar ştiinţific - rol şi aplicabilitate în restaurarea icoanelor / 204

Bibliografie / 206